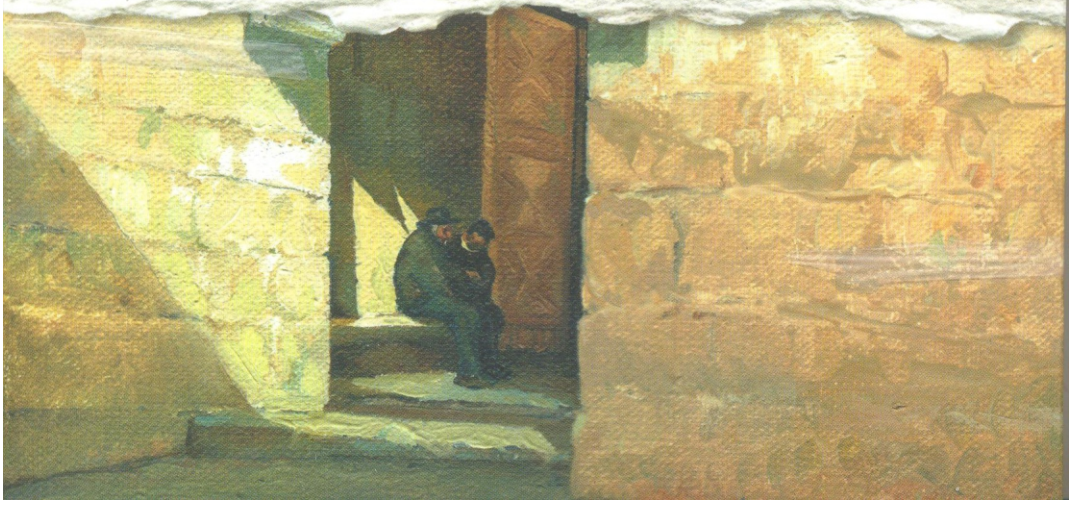
TITO CÁCERES CUADROS

ENSAYOS DE LITERATURA AREQUIPEÑA

EDITORIAL
UNSA



LEY N" 30035

Ley que regula el Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto.

Articulo 2.- Definición de Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto.

2.1. Para los fines de la presente ley, se denomina Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto al sitio centralizado donde se mantiene información digital resultado de la producción en ciencia, tecnología e innovación (libros, publicaciones, artículos de revistas especializadas, trabajos técnico-científicos, programas informáticos, datos procesados y estadísticas de monitoreo, tesis, académicas y similares).

2.2. Dicha información es de acceso libre y abierto, sin fines de lucro y sin requerimientos de registro, suscripción o pago alguno y está disponible para leer, descargar, reproducir, distribuir, imprimir, buscar o enlazar textos completos; considerando los derechos de autor, establecidos en el Decreto Legislativo 822, ley sobre el Derecho de Autor.

Articulo 5.- Lineamientos fundamentales.

5.1. El Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto tiene como lineamientos rectores.

- **a)** Establecer y adoptar estrategias y políticas a fin de garantizar el acceso libre y abierto a la producción en ciencia, tecnología e innovación del repositorio digital nacional.
- **b)** Garantizar la adecuada gestión, divulgación y preservación a largo plazo de la información del Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto.
- **c)** Garantizar la seguridad y la calidad de la información y las condiciones necesarias a fin de salvaguardar la propiedad intelectual y los derechos de autor y de la institución.
- **d)** Fomentar el fortalecimiento de la red científica.

5.2. Se puede excluir la información que, por su naturaleza, deba mantenerse en confidencialidad, para lo cual se justificaran en forma explícita y detallada los motivos que impiden su difusión.

La publicación digital de esta obra ha sido autorizada por el autor, sobre la base de la ley N° 30035 autorizando la consulta y uso de contenidos en forma gratuita siempre y cuando se cite debidamente la fuente y autores.

Ensayos de literatura arequipeña

Tito Cáceres Cuadros

Ensayos de literatura arequipeña

EDITORIAL
UNSA

Primera edición, agosto 2018

Ensayos de literatura arequipeña

© Tito Cáceres Cuadros

Diseño de carátula
Jaime Mamani Velásquez

Diagramación, edición e impresión:
Universidad Nacional de San Agustín
Editorial Universitaria
Teléfono: 215558
Calle Paucarpata s/n, puerta 5, Área Ingenierías
Arequipa - Perú.

Impresión: agosto 2018

ISBN: 978-612-4337-29-1
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú
N°2018-11897
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción total o parcial del
presente libro, sin permiso escrito del autor.

Contenido

Introducción 13
Literatura arequipeña, populismo y regionalismo 13
La literatura arequipeña: paso de la Colonia a la República 33
Melgar y Silvia: La leyenda continúa... 81
Gallegos Sanz o el mosaiquismo folklórico 101
- Forma y estructura rítmicas 102
- Mosaiquismo temático 104
- Lenguaje ambivalente 105
- Valor localista 106

La poesía de Guillermo Mercado 107
- 1. Indigenismo/ Cholismo 108
- 2. Del costumbrismo a la universalidad 113
- 3. La función social 119
- 4. El retoricismo mercadiano 123

Portocarrero o la poesía recobrada 137
Juego de influencias 138
La destrucción metafísica del mundo 141
De la enumeración whitmaniana a la paronomasia jakobsonniana 145
Fascinacion ante el riesgo y consciencia del fracaso 149
Fátima Carrasco: Del *Europeo* a *Ultimas voluntades* 155
Los cuentos de Fátima Carrasco 161
Literatura femenina arequipeña 169
Poetas en busca de una antología 221
En Itaca nadie recuerda a Ulises y otros relatos, de Frederick O'Brien 287
Léxico y simbología en la poesía arequipeña 301
Arequipeñismos: problemas lexicológicos y lexicográficos 329
La crítica literaria: Jorge Cornejo Polar 357
Retrato de un crítico 359
Poesía y Filosofía: Enrique Azálgara 367
Poesía e Historia: Eusebio Quiroz Paz Soldán 377

A manera de presentación

La cuestión de la identidad cultural ha adquirido en nuestros días una dimensión valiosa, que va más allá de consideraciones folkloristas o de generalidades esquemáticas acerca de lo que es la cultura. Podemos apreciar un interés cada vez mayor (…) sobre el tema de la identidad cultural y su relación con el desarrollo. La dimensión cultural ha pasado a tener un peso específico y un lugar propio en las políticas del desarrollo. Ursula Reinsch piensa que la identidad se expresa a través de símbolos, tradiciones y valores auténticos.

La lucha entre lo auténtico, propio, lo reconocible como identidad cultural y lo foráneo, moderno, externo a tal identidad ha dado lugar a situaciones verdaderamente interesantes –el mestizaje entre ellas–, que en buena cuenta, resulta una manera de resolver ese problema entre lo propio y lo adquirido, entre la cultura nativa y la extranjera, sin considerar, por supuesto, los problemas de la dominación cultural. Hay, pues, identidad cultural cuando en cada país, en cada región encontramos rasgos distintos, característicos inconfundibles, que lo diferencian de los demás y lo hacen sentir en concordancia consigo mismo.

La afirmación de esta identidad cultural nos conduce a la pregunta ¿quiénes somos? La autoconciencia de lo que somos nos conducirá a adoptar una actitud más abierta, y a la vez más crítica frente a la presencia de elementos culturales foráneos. La supervivencia de la de la identidad nos parece, que no sólo tiene que ver con cuestiones tradicionales (…) sino que permite cohesionar profundamente a los grupos humanos y les otorga un núcleo básico de elementos en los cuales se reconocen y por los que luchan. Esta afirmación resulta válida para un país enero, para un a región, para una nación o para una ciudad.

Es importante profundizar la idea que hemos propuesto, ya que generalmente en todo relato o narración o composición literaria, en cualquiera de sus formas, hay un leit-motiv, un asunto o tema motivador que sólo el autor conoce; a veces sus referentes adquieren una connotación tan personal que sólo tienen sentido para él, ya que proceden de su personal experiencia; en tal sentido no son referentes históricos, no son comprobables por verificación científica, no son ubicables o simplemente el propio autor los encubre: son su secreto. A menos que introduzca el autor, un sistema o aparato de referencias específico, dentro del texto literario, los lectores podremos asumir que todo es inventado o creado por la imaginación de él, y que el contenido íntegro del texto es producto de la ficción; pero sólo el autor conoce su propia fuente y su motivación, cuando ésta no es reconocible por ser histórica, en cuyo caso el referente es inidentificable.

Eusebio Quiroz Paz Soldán

Literatura arequipeña, populismo y regionalismo

La literatura arequipeña se ha caracterizado por el apego a las formas sociales, hasta casi políticas, nos atreveríamos a decir, pero con una vertiente populista y esencialmente mestiza.

Identidad: Igualdad esencial entre varios entes.

Hecho de ser una persona o cosa la misma que se supone o busca.

Se dice de dos objetos distintos en el espa–cio y en el tiempo, pero que presentan las misma cualidades.

Identidad cultural de Arequipa:

"Lo que nos diferencia como comunidad en el Perú no es un Regionalismo chauvinista, sino la conciencia histórica, por cierto que poseemos ciertos rasgos propios e inconfundibles con los cuales nos identificamos.

…Arequipa, como comunidad, se identifica con ciertos valores culturales".

Eusebio Quiroz Paz Soldán

La Literatura Arequipeña, como expresión cultural de Arequipa, tiene entre sus rasgos definitorios, la "Arequipeñidad", como esencia fundamental de su regionalismo.

Nuestros más renombrados historiadores destacan los rasgos permanentes del "arequipeñismo" e incluso rastrean en los orígenes de la ciudad manifestaciones literarias. Es harto conocido y citado el elogio de Cervantes a Diego Martínez de Rivera: "La misma gloria a otro igual le viene, / pues su divino ingenio ha producido / en Arequipa, eterna primavera" / y aclara Guillermo Galdos: "Y véase *eterna primavera,* nada menos, es el mayor elogio que recibió el clima de nuestra tierra, desde Pedro Cieza de León, hasta nuestros días".

Sin embargo, fue Ventura Travada y Córdova, el primer historiador de Arequipa, quien fusionó esa elogiosa descripción de nuestra tierra, en un título por demás revelador del regionalismo: "El suelo de Arequipa convertido en cielo". En una parte de su libro, escrito en 1752, al referirse al crecimiento de la ciudad / en desmedro de la exuberante campiña / poetizaba de la siguiente manera: "Lo cual va sucediendo por los demás extremos de su fábrica en que le van / cercenando a Ceres sus dominios para ampliarle a Minerva sus arquitecturas / y cuando fue lamento del poeta ver sólo nieve donde poblaron campos los / palacios de Troya: *seguis ubi Troya fiut*. Hoy deben cantar los cisnes del / Chili, que se hayan arrancado las espigas para plantar los palacios".

Como se ve el uso de licencias poéticas nos remite a la mitología griega, porque Travada denomina a los versi-

ficadores del siglo XVIII, alternativamente, "Cisnes del Castro arequipeño" y "Cisnes del Chili". En un "Romance Histórico" que dedica don Manuel Hermenegildo de Rivera y Salazar al obispo Juan Bravo de Rivero, se consignan estos versos: "¡Oh, Arequipa feliz, ¡oh, patria amada / de la fortuna florearte que esperas *I* ya vuelve así a nosotros rectas luces *I* aquel sol que ilustró tantas esferas,/como el torpe discurso de mi Musa / en la tabla del numen tan pequeña / cuando canten sus glorias bellos cisnes/ copiara de ese modo las grandezas?"

Guillermo Galdos, de quien extraemos estos ejemplos, nos dice que estos versos dan cuenta del despotismo ilustrado que estaba a la sazón de moda. Pero lo más importante para nuestro trabajo es apelar a este párrafo, por demás sugerente:

> "El regionalismo no podía estar ausente del poemario santarrosino. Algo que nos distingue a los arequipeños es el acendrado amor al terruño y aquel odioso afán de hacer comparaciones, lo que por lo demás es también un mal nacional. Y es lo que ocurre con el anónimo vate que escribió una **Antítesis**, o contraposición entre las ciudades de Lima y Arequipa. Aquélla estaba destruida por reciente sismo, mientras el que sacudió a la Ciudad Blanca se había producido el 20 de octubre de 1687, conocido como *terremoto de Santa Úrsula,* o sea sesenta años antes del estreno del monasterio de Santa Rosa: "En dos bellas ciudades dividido / el imperio de José sea admirado. / El Orbe todo en una está postrado / en la Otra el Mundo todo está erigido. /

> Allá los templos ruina han padecido,/ acá se admira todo mejorado. / Allá se muestra Dios tan enojado / cuanto se ostenta acá compadecido. / Pues no es el mesmo Numen poderoso / que igual virtud en todo el Orbe encierra!./ Si más sus luces a un Pastor celoso / dadas le tiene ya sobre la tierra / nutricia, pues, y postre rigurosa / siendo paces acá, lo que allá guerra."

Como se ve, en una poesía religiosa ya se da cuenta del distanciamiento entre la capital virreinal y nuestra ciudad. Es indudable que este hecho nos remite, no sólo a rivalidades geográficas, sino a causas políticas que datan desde los comienzos de la conquista y que sólo se vislumbran apenas en la crónica de Pedro Pizarro.

Sin embargo, estas manifestaciones literarias están teñidas de un formalismo muy español, ya que los temas se acomodan a los metros y estrofas peninsulares.

Es indudable que la literatura peruana "aparece colonial, española –como bien explica Mariátegui– en su origen, hasta por los géneros y asuntos de su primera época" y fue José Gálvez, quien fue más lejos al calificarla como una época de imitadores serviles e inferiores. En el ámbito arequipeño se cumplen estas observaciones con mayor nitidez, porque se trasladó con la conquista una literatura española ya evolucionada.

Por eso a fines del siglo XVIII las formas poéticas, que venían de la oralidad quechua / se conjuncionan con el rimado de la poesía popular donde se pasa del simple cantar y difundir a los documentos literarios, que patentizaron la preocupación del pueblo ante los acontecimientos importantes de la historia. Nos estamos refiriendo a los ciclos literarios y políticos a partir de 1780, que según Pablo Macera se abren en tormo a la figura de Túpac Amaru, provocando "una ideología de la crisis que afecta a los bandos contendientes españoles y criollos ante la sombra del gran caudillo indio".

Arequipa, por su enclave geográfico y comercial fue escenario propicio para que circularan Décimas sobre el administrador de la Aduana, Juan Pando, la protesta versificada por el nombramiento de Baltazar de Sematnat como Corregidor, a raíz de nuevos impuestos. Las imprecaciones: "que a Sematnat degollado / con sus corchetes de estopa", muestran al espíritu de rebelión.

Así empiezan los pasquines revolucionarios, que hacen eco de los movimientos emancipadores en diferentes lugares del virreinato. Estas proclamas de lucha, dirigidas a todos los estratos sociales, incluyen no sólo la protesta contra la injusticia y los impuestos, sino una incitación a tomar las armas.

Según Guillermo Galdos, en "La rebelión de los pasquines", la irritación popular se canaliza en una protesta anónima recurriendo a comparaciones y enfrentamientos con el servilismo de los cortesanos capitalinos y peninsulares. Son ejemplares estos versos:

> Dos limeños qué bajeza
> y un vizcaíno zaramullo

donde se muestra que de los problemas económicos se pasa a lo político afectando la relación entre la capital virreinal y Arequipa.

Estas primeras muestras de regionalismo, a través de formas populares, no sólo causaron revuelo en las esferas de la administración colonial, sino que fueron el germen de las oposiciones entre la capital y las regiones, dado que el contenido ideológico–social, según el historiador Eusebio Quiroz Paz Soldán, revela la protesta de los mestizos, puesto que esta expresión libertaria popular, aunque alude al indio, incluye símiles entre los reyes de España e Inglaterra, de la misma manera como aparecen formas religiosas cristianas de gran fervor, fábulas que revelan la adopción de elementos europeos y también proclamas del nacionalismo indio a partir de "Túpac Amaru Americano/ rey nuestro libertador". Esto no pudo ser escrito "por indios o gente ignorante o vulgar".

Guillermo Galdos incluye algunos versos que coronaron la protesta contra el Corregidor que convocó a un Cabildo. Primero circuló un volante en prosa "donde aparecían dibujadas dos horcas: una señalada para aduaneros y otra para el caporal Lastarria". En él se planteaba, por primera vez, el deseo de los criollos arequipeños de gobernarse por sí mismos: *No queremos aquí Corregidor foráneo, para eso tenemos bastantes patriotas*.

He aquí un concepto segregacionista que no debe pasar desapercibido. Coincidía él con el pasquín donde se expresaba, como independiente de las fuerzas realistas o hispanófilas que tenían el pensamiento puesto en la metrópoli:

> Zángano que a tus abejas
> la miel y panal quitáis

> bien es que a tu rey perdáis
> pues a perecer las dejas
> ....
> Toda la tropa peruana
> Despechada por los pechos
> trata que queden desechos
> y aniquilada la Aduana.
> Casimiro el Inca, ¡viva!
> A quien juramos por Rey
> que es de razón y de ley
> que lo que es suyo perciba

La última parte del poema era además reveladora del estado de ánimo del colono mistiano respecto al soberano español. Daba a entender que cualquier persona podía desempeñarse mejor que él y por eso escogió el autor del pasquín a un inca inexistente, lo que implicaba que un hijo de vecino podía suplirlo con ventaja. Se ha constatado que por esos años no hubo ningún Casimiro en las altas jerarquías de los curacazgos importantes".

Será pues Mariano Melgar quien catalice todos estos esfuerzos de incorporar en la poesía clásica o neoclásica de la época, tanto las ideas culturales del enciclopedismo francés como la literatura popular, a través de los "yaravíes" de origen quechua. Su poesía es tanto un acercamiento al romanticismo como a lo social. Son los ecos de las coplas y décimas de la "guerra de papel" que vivió Arequipa con los pasquines y también del sentimentalismo indígena que según Sánchez decae en Melgar, aunque Mariátegui afirma al contrario, que "se muestra muy indio en su imaginismo primitivo y campesino".

Formalmente Melgar ha superado las estrofas clásicas y las combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, al modo salmantino, para afincarse en el metro corto, la rima libre, los estribillos musicales o las imágenes sencillas. El tono dolorido es parte de la tristeza indígena que el romanticismo de Melgar subraya en el acento. Él tuvo el valor de retomar las creaciones populares (que también cultivaban los pobres de la ciudad: artesanos o blancos pauperizados, tenderos, etc.) y les dio forma a la usanza occidental, por ejemplo, formalmente a través de los tercetos de pie quebrado, generalmente de versos octosílabos.

El yaraví melgariano se hará "loncco", aludiendo Carpio Muñoz "al grupo social mestizo o characato del siglo XVIII, que vive en una situación económico–social particular: es autárquico y generador de renta". Dentro de un contexto histórico determinado, las crisis sucesivas redefinirán el papel de la Arequipa colonial y Melgar conquista ese yaraví loncco para la ciudad y hasta para la aristocracia republicana, sin que cambie su mensaje ideológico.

Mariátegui nos dice, con gran acierto que el romanticismo de Melgar no se asustó de los giros plebeyos, de la sintaxis un tanto callejera, de allí que "Algunos yaravíes de Melgar viven sólo como fragmentos de poesía popular".

Su participación en las gestas revolucionarias coincide con sus fábulas, que aluden a patriotas y tiranos, expresiones sobre el poder, la justicia o el pueblo, como son los casos de "Los gatos" y "El murciélago". Mostajo defendió en contra de la opinión de L.A. Sánchez, quien indicaba que la fábulas melgarianas eran de ascendencia india, la

originalidad de nuestro vate, al analizar el fondo político de las mismas y las alusiones, como la de" El Asno cornudo", que testimonian usos y costumbres arequipeñas o mestizas. Por eso su credo político, que era el mismo de la colectividad arequipeña, culmina con su "Marcha patriótica", que según Estuardo Núñez pudo "haberse convertido en la Canción Nacional del Perú", si hubiera triunfado la revolución de Pumacahua, que tantas esperanzas concitó.

No es exagerado decir que la Literatura en Arequipa, en todo el siglo XIX, estuvo signada por el espíritu melgariano, como lo demuestran los versos y autores que figuran en "La lira arequipeña", donde notamos que las audacias formales están ausentes, así como los temas siguen oscilando entre los tonos épicos, que son correlato de las pugnas políticas en las cuales Arequipa cimenta su gloria de Ciudad Caudillo y el intimismo que arroja verdaderas conquistas líricas con diversidad de matices.

Así pues, el siglo XIX estuvo marcado por la figura de Melgar y los acontecimientos revolucionarios que hicieron de Arequipa una constante fuente de hechos políticos y un centro de afectos y más desafectos de parte del gobierno y de la capital. De esta manera la producción literaria estuvo enmarcada entre los tonos elegiacos y el populismo de los yaravíes, como herencia melgariana, y los tonos épicos en torno al papel de Arequipa en las revoluciones a lo largo de toda la centuria.

La "Oda al Misti" de Miguel del Carpio, así como sus Silvas amatorias testimonian el espíritu melgariano presente en las contemplaciones de la naturaleza y las meditaciones

sobre las alternativas políticas del Perú. Manuel Castillo es quien mejor ha incorporado el yaraví melgariano a sus estrofas que oscilan entre su lirismo primigenio y su predilección por lo épico, que a veces llega a la indignación.

Benito Bonifaz, el "Tirteo arequipeño" y héroe de las revoluciones, que murió en las barricadas de 1858 muestra la simbolización del idealismo y la bravura del pueblo arequipeño, en su desafío a Castilla y su apoyo a Vivanco.

Conviene indicar que en la literatura se hace eco de los acontecimientos sociales, es un reflejo de la realidad y asume posturas críticas en la mayoría de casos, de allí que sus juicios resulten contundentes muy a menudo, aunque sean discutibles.

El ambiente épico de la poesía de Bonifaz y el acento areguipeñista de Ernesto Noboa en "A los clientes del batallón Inmortales": frente al romanticismo de Trinidad Fernández, Armando de la Fuente o Samuel Velarde; corresponden al mismo espíritu que irradia la novela "Lelia" del propio Noboa y fundamentalmente, "Jorge o el hijo del pueblo" de María Nieves y Bustamante. Ambas tienen como telón de fondo la histórica revolución de 1858.

En la primera, la descripción de las escenas heroicas se combina con acentos poéticos y psicológicos. Es cierto que los personajes históricos como Benito Bonifaz y los "Inmortales" se mezclan con otros de ficción como Arturo, confluyendo en las trincheras, que a las escenas románticas, centradas en la figura romántica de Lelia, se superponen reflexiones, casi de corte filosófico, como debates sobre el amor, el deber y el patriotismo, lo cual impide que el estilo narrativo se consolide. Demás está

decir que la calificación que se hace del ejército invasor, capitaneado por San Román y Castilla, como "bárbaro" que se desborda lujurioso y criminal sobre la ciudad abierta de un lado por la traición y de otro por la extinción de sus defensores y valerosos, apela al arequipeñismo y pretende simbolizar la gesta.

Recordemos que Flora Tristán en "Peregrinaciones de una paria" da cuenta de las exacciones y mil rapiñas de las tropas gamarristas en Arequipa y la exasperación de la población, que explotó llegando, incluso a saquear la casa de Doña Pancha, "La mariscala". Pero si el pueblo los expulsó, al entrar Nieto a Arequipa, "según la costumbre, gravó con una contribución excesiva a los desgraciados propietarios de la ciudad", incluso al Obispo y a los demás en la debida proporción. Esto nos muestra el espíritu rebelde y heroico de los arequipeños y su decisiva participación en los destinos del país. Además está la importancia capital de Arequipa, no tanto por sus riquezas, sino su ubicación e importancia en el sur del Perú. Flora Tristán lo confirma al referirse a la esposa de Gamarra, como una sentencia, ella sabía que *para dueña de Lima era preciso serlo de Arequipa*. Pero también nos ilustra sobre las costumbres con un paralelo entre Lima y Arequipa, empieza por la moda europea, vía París, los juegos, salones, las lecturas y la música. Dice que hombres y mujeres de las clases elevadas, se vestían al igual que en París y que *las señoras siguen las modas con una exactitud escrupulosa.* Los arequipeños, dice, *tienen mucho espíritu natural, gran facilidad de elocución, memoria feliz, carácter alegre, maneras nobles*. Las arequipeñas no son tan bonitas como las de Lima, *tienen otras costumbres y su carácter*

también es diferente. Su *porte digno y orgulloso se impone*, no son ni frías ni desdeñosas como parecen, cuando se las conoce bien impresionan vivamente la fineza de su espíritu, delicadeza de sentimientos, son sedentarias, trabajadoras, *no se parecen en nada a las limeñas a quienes la intriga o el placer atraen constantemente fuera de sus casas*. También alaba de las arequipeñas su laboriosidad, cosen sus vestidos a la perfección, bailan con gracia y decencia, les gusta mucho la música y la cultivan, termina diciendo que sus voces frescas y melodiosas triunfarían en París. Como vemos estas descripciones, no son sólo entre capitalinos y provincianos, que existen en todo el mundo, sino de dos maneras de ver el mundo, de sentir y vivir su identidad y confrontarla siempre con la metrópoli, el centro del poder político, mas no de la nacionalidad.

Volviendo al paralelo literario, la segunda, "Jorge o el hijo del pueblo", es una novela realista e histórica que parte de una concepción romántica en su estructura. La revolución popular de 1851, preludio de la liberal de 1854, sirve también de motivo introductorio a la novelista para centrar las acciones en la épica revolucionaria de 1857–58, donde el pueblo arequipeño fue su propio "caudillo colectivo". La rivalidad entre Castilla y Vivanco, la presencia, primero de Echenique y luego San Román, garantizan el fondo histórico, donde la visión objetiva de la epopeya cede, a veces, al subjetivismo, propio de la novela decimonónica, que emite sus juicios en medio de la narración. Si para muchos resulta insólito que Arequipa guardara fidelidad y casi fervor a Vivanco, despreciable, cínico y hasta culpable, por no decir traidor, de la derrota del pueblo en armas; se puede explicar que la acción epopéyica, significaba el combate de la "sociedad", (es decir en tanto comunidad) "que se agita de manera unificada con su enemigo exterior". Esto nos confirma la interpretación histórica de las gestas arequipeñas como un subyacente descontento por los cambios sociales y políticos, luego de la fallida Confederación, que elevó a la oligarquía limeña y al militarismo capitalino, frente a la aristocracia arequipeña y el pueblo. Hay en el nivel profundo de la estructura una voluntad revolucionaria de cambiar el orden social. No fue pues, un duelo de caudillos, opuestos individual y culturalmente; sino el enfrentamientos de conceptos y poderes regionales y oligárquicos.

No es casual que la novelista haya lanzado su texto luego de la guerra con Chile, sumándose simbólicamente a la búsqueda de explicaciones ante la debacle nacional.

En los inicios del siglo XX, Arequipa se encuentra en una encrucijada social y política, puesto que su hegemonía en el Sur del Perú, se va resquebrajando debido a la nuevas fuerzas económicas que van perfilando el asomo de una modernización en la agricultura, ganadería y el comercio. Este periodo se caracteriza, literariamente, por una mirada introspectiva. El resultado es la configuración de una literatura regionalista donde asoman los tonos exaltativos, la reafirmación de la "patria chica" con algunos elementos costumbristas y otros modernistas.

Junto con los signos modernistas del siglo XX, literariamente hablando, poco a poco se van gestando a nivel nacional, una serie de grupos provincianos que corresponden a los intentos políticos de la descentralización. El grupo "Colónida" estuvo dirigido y orientado por provin-

cianos, el grupo "Norte" en Trujillo, "La bohemia andina" y "Orkopata" en Puno, el grupo "Cusco" en la ciudad imperial, al igual que el "Aquelarre" en Arequipa, fueron una especie de rebelión literaria contra el limeñismo un tanto trasnochado, al decir de sus integrantes.

En el caso del grupo 'Aquelarre" la prédica de sus cultores era dotar a Arequipa de un sentido práctico a un pueblo que sólo arrastraba "una vida de lamentaciones y desgarramientos descomunales" y a una literatura melancólica. Se propugnaba una revuelta social para acompañar a la subversión cultural. Se trataba de un arte que reflejaba las transformaciones que sufría Arequipa. Por un lado el capitalismo cambia las antiguas relaciones sociales y económicas, patente en el auge del ferrocarril del Sur y por otro lado los efectos de la guerra con Chile que desarticulan las relaciones del mercado interno arequipeño. La migración de trabajadores hacia las salitreras o el trabajo de conscripción vial, y poco a poco las sequías o el cambio de estructura social de la sierra, provocará la llegada de grupos indígenas, que reemplazarán al "loncco" tradicional o lo desplazarán de su tareas. Con el reforzamiento de la burguesía comercial se dio paso a un nuevo rol en el proceso de proletarización y con ello los movimientos sociales que fueron encabezados por líderes corno Mariano Lino Urquieta y, posteriormente, Mostajo.

"El Aquelarre" testimonió esas transformaciones a través de la protesta sin llegar a la revolución, porque al igual que "Colónida", según expresión de Mariátegui, tenía algo de anárquico y mucho de ademán provisorio.

Como casi siempre sucede con los movimientos culturales, al querer renovar la tradición literaria de una sociedad que se había replegado sobre sí misma, como es el caso de la arequipeña, que pretendía guardar celosamente su identificación, los artistas encontraron en la exaltación de su regionalismo, un sustrato popular y costumbrista. La diferencia estriba en el hecho que pretendieron concentrar todas las características positivas, como son, la aventura intelectual con trazas de autonomía, vida propia, independencia tanto social, económica como cultural. Así se distancian más de la metrópoli.

Suárez Miraval confirma que "no fue al azar que el reclamo descentralista sobrecogiera las conciencias más responsables y los ánimos más demandantes".

Son conocidos los versos de César A. Rodríguez: "Soy de la raza americana/ **peruano de Arequipa**. Bien y qué/ donde los tonos meditativos y hasta filosóficos que acostumbraba a incluir en su poesía, casi vanguardista, se tiñen de este regionalismo, que se hace mayor cuando exclama: "aquí respirando ancestro, se forjó mi loco empeño: **Yo no he nacido peruano, yo he nacido arequipeño"**.

Mientras César A. Rodríguez daba fe de ese credo con algo de soberbia, Percy Gibson, apelando más al humor que a la seriedad del asunto nos sumerge en el "cholismo" para hacemos ver el mestizaje campestre y un modo de vida, entre bucólico y clasista, frente al urbanismo que también se aferra al tradicionalismo de un modo más hispánico

Ese sentimiento acompaña a la literatura de la primera mitad del siglo XX, incluso el tremendista Alberto Hidal-

go refuerza esa identificación cuando dice en "Peruano del cogollo": "Mi andar es de Arequipa azul por eso/ mi pulsación madura como nieve/ respiro a cuadros la campiña/ en los vientos me lavo/ el río es el rezongo que acostumbro/ la patria el alimento que prefiero/".

En "Carta al Perú" Hidalgo da cuenta del arequipeñismo, como sentimiento puro, cuando canta en plena exaltación: "Arequipa ciudad de claro rostro de corpiño / opulento y excitante como un higo posible / y pantorrillas de sillar que aguantan el peso / de las casas. / Ciudad con filosofía de semilla / pues donde cae en desacierto brota enseguida/ una revolución. / ... / Ciudad donde la patria está más cerca como que / se la encuentra a la vuelta de una / esquina y se le hace el amor aunque por eso nos lleven / a la cárcel".

Hay en medio de aquella literatura que se preciaba de nueva, rezagos del costumbrismo y ciertos matices pictóricos, que más que descriptivos son la exaltación del "terruño".

Frente al egocentrismo de Alberto Guillén o la exploración de las vetas intimistas de Renato Morales de Rivera, Mario Chabes vuelve a los temas andinos en "Coca".

Pero será Guillermo Mercado quien nos dé la mejor versión de esos ímpetus líricos que en su época coincidieron con el Indigenismo literario en todo el Perú. No es un eco del grupo "Orkopata", como se insinuó alguna vez, sino una voz original que viene de su vocación ancestralista y de su apego a la vida campesina, que encuentran en él un receptor de los vanguardismos, que los usa para lo propio, sin perderse en metaficismos ni abstracciones. Son

expresivos estos versos: "Arequipa, soy hijo tuyo/ porque/ desde el vientre sagrado ya sentía/ la danza de velos de tus madrugadas,/ la tónica gimnasia de tus volcanes/ y la marcha civil de tus muchedumbres/ ... / Porque / las rebeldías de tu historia templaron y nutrieron los surcos de mis años,/ y el viento de tus infortunios/ cayó más hondo mi corazón de arequipeño/".

Igualmente revelan los tonos epopéyicos del espíritu arequipeño, cuando en "La entrada de sillares" alude a los movimientos reivindicativos: "Pega su estirón el camino y saltan del paisaje / los sillares como Volúmenes, / unos de la REVOLUCIÓN / otros de POEMAS PROLETARIOS / y otros más de los discursos coleccionados del último caudillo".

La llamada generación del 50 surge a raíz de un hecho social y político, la denominada "última gran revolución de Arequipa" y sus integrantes reafirman su regionalismo apelando a formas tradicionales de la poesía que parecían olvidadas. Nos referimos a los Yaravíes, así como a los romances o baladas. En un primer instante asoman poetas anteriores como Mercado o Mostajo que dan cuenta de los episodios recurriendo a la versificación con ánimo casi épico. De los «nuevos» de aquella promoción, sobresale Jorge Bacacorzo, quien primero historió la gesta del pueblo arequipeño en un poemario titulado «Las eras de Junio». Carlos de la Riva, en el prólogo narra los hechos que conmovieron «al poeta que los vio y luego los cantó, como un día lo hicieran los poeta–soldados Mariano Melgar y Benito Bonifaz». Luego expresa que la obra se resuelve en poemas y romances de sentido y factura con-

temporáneos y que «el empleo de modismos arequipeños de uso popular le inoculan una tonalidad mestiza auténtica». Luego añade que el acercamiento vital del poeta a su pueblo «así como a su fundamental expresión: el .yaraví milenario, modalidad que ha sabido reanimar y a la que el poeta aporta un elemento nuevo que la robustece: la tónica revolucionaria».

En la misma vena rememorativa, Jorge Bacacorzo nos sorprende gratamente con "Romance para María Santos Corrales" y luego en "El libro del Yaraví", con un excelente prólogo de Antonio Cornejo Polar, quien dice: "El yaraví tradicional se limitaba a sí mismo dentro del individuo y sus cuitas de amor. Bacacorzo lo remueve al vigor de la época y sus duras angustias colectivas, abriendo un amplísimo camino y arando una tierra admirablemente fértil. En efecto, el yaraví como canto del pueblo está llamado a conmoverse con las "preocupaciones de hoy para –una vez más– hacerse sangre de todos y palpitar con el latido de la comunidad".

No obstante ello, los demás poetas de dicha generación o grupo, diremos mejor, no se preocuparon por continuar esa explotación de la tradición, como lo postulaba Antonio Cornejo, "partir del afincamiento vertical en el alma de este pueblo y esforzarse por alzar por cuenta propia un estilo digno y poéticamente valioso a nivel universal".

Alberto Vega tiene en su compendiado libro, "Poesía –1970– 2002" una parte dedicada a Arequipa donde vuelve a los tonos más emotivos del arequipeñismo: "He aquí mi tierra / siempre al borde de la erupción de su volcán / o del gran magma del que está hecho su pueblo".

En otro poema habla / de este pueblo inacabable/ que necesita terremotos / para estar siempre renaciendo. / Pues no tiene más ideología / que la historia / ni otro sentimiento que la tierra/.

Serán otros poetas, en tono menor, que cantarán a Arequipa ponderando su férvido ancestralismo y el espíritu regionalista, que hace a esta tierra única. Nos referimos a Carlos Manchego quien en su "Poemario" retoma la temática de los hombres y mujeres chacareros, Manuel Gallegos Sanz con algunos sentidos Yaravíes y Alfonso Bouroncle Carreón en su libro ''Arequipa" donde alude al paisaje, a la música, los orígenes y la revoluciones de este "pueblo de artesanos y artistas / intelectuales y obreros,/ y cada uno, a su manera, / reproduce y preserva / el amor a la mujer y a la tierra /.

Esta manera evocativa recuerda lo que hicieron alguna vez algunos ilustres que usaron la poesía para testimoniar su amor a la Blanca Ciudad, como José Luis Bustamante, Francisco Mostajo mismo, Edilberto Zegarra Ballón o Juan Manuel Polar; lo mismo que prosistas como Jorge Polar.

Este mutis de los escritores arequipeños de los temas populares y regionales, es explicado por Jorge Cornejo Polar, cuando nos dice: "Tal vez si el rasgo más perceptible en la obra de estos nuevos poetas sea e! abandono de la temática y el lenguaje locales. A partir de ellos, en efecto, el paisaje y la historia de Arequipa, la idiosincrasia de sus gentes y las hazañas de sus próceres cesan repentinamente de ser la materia prima de la poesía que se hace en la Ciudad Blanca. En su reemplazo, comienza a trabajarse

un nuevo tipo de discurso poético que, liberado así, de las ataduras circunstanciales demasiado específicas, adopta entonces una fisonomía más universal. .

Se trata ahora de expresar situaciones o conflictos que afectan al hombre en su pura dimensión humana, más que en su condición de habitante de Arequipa, y en este empeño no se vacila en sacrificar la pintura de una geografía verdaderamente hermosa, de un ambiente rico en peculiaridades o de un habla cargada de tipicidad. Hay una renuncia expresa al color local... Desde luego que al asumir esta opción, se corre el riesgo de sustituir una poesía (llamémosla regional) por otra desarraigada, que flote sin anclajes en la atmósfera de una deseada, pero tal vez no lograda universalidad".

Se puede argumentar que el problema de las migraciones y la expansión urbana han atentado contra el paisaje y el sentimiento arequipeñistas, de suerte que los tonos evocativos parten, muchas veces, de escritores que desde su exilio voluntario dan cuenta de sus sueños pasados o la nostalgia por una tierra lejana, no sólo en la distancia geográfica, sino en el tiempo. Oswaldo Reinoso esperó casi cuarenta años para recordar la gesta del 50, las calles y personajes, en su novela "Los eunucos inmortales". Vargas Llosa fuerza su memoria en los discursos brindados en las universidades arequipeñas o el municipio, con motivo de sus condecoraciones.

Pero antes de los sucesos del 2002, que fueron más una asonada popular que una revolución o rebelión a la mejor usanza arequipeña, quizás por la mayor participación de migrantes, que evidentemente no se asocian a la tradi-

ción de esta ciudad, ya historiadores y sociólogos venían publicando documentos sobre la arequipeñidad. Incluso el mismo término parece haber entrado en crisis, igual como han variado los componentes sociales y económicos, a juzgar por el debate abierto por Willard Díaz en dos revistas: "Apóstrofe" y, sobre todo, "Intercultural", donde se polemiza con altura.

Eusebio Quiroz Paz Soldán en "Visión histórica de Arequipa", postula una "Teoría sobre Arequipa" y luego defiende la "Identidad cultural de Arequipa":

> "Sinceramente creo que lo que nos diferencia como comunidad en el Perú no es un regionalismo chauvinista, si no la conciencia histórica, por cierto, que poseemos tales rasgos propios e inconfundibles con los cuales nos identificamos ... Arequipa, como comunidad se identifica con ciertos valores culturales, ello hace que los arequipeños sintamos dentro y fuera de nuestro terruño la fuerza de esta conciencia como un motivo esencial para querer lo nuestro y para hacer todo lo posible por su desarrollo y progreso".

Lamentablemente, las nuevas generaciones han optado por la modernidad y la universalización de temas, formas y estructuras, de suerte que la veta regionalista se ha refugiado en la literatura popular y en los cultores de metros coloridos y casi improvisados que rescatan el tradicionalismo arequipeño, no siempre, desafortunadamente, con buenos logros. La llamada poesía "loncca", tiene más de folclorismo que de calidad. Recordemos que Juan Gui-

llermo Carpio Muñoz nos dijo "los lonccos al entrar al mercado interior se aburguesan o proletarizan y por lo tanto dejan de ser lonccos. El fin de las condiciones materiales de existencia de los lonccos, los desaparece a ellos y paulatinamente a su ideología, empezando así el fin del yaraví arequipeño".

De suerte que la mayoría de versificadores que se autotitulan "lonccos" impostan sobre la tradición. Se cumple aquello que Antonio Cornejo Polar enfatizó: que "paradójicamente, el yaraví –esencia del pueblo– sea cada día menos cultivado y gastado por la masa popular, mientras que sobre él se construye una retórica artificial para uso de oradores protocolares y conmemorativos" .

De esta manera algunos versificadores "lonccos", apelan al regionalismo en forma artificial y dan cuenta de un populismo inmediatista, a través de escenas o bocetos costumbristas mediante un lenguaje recargado de "arequipeñismos", que es necesario pasar por el tamiz del glosario para retraducirlo y comprenderlo. Es una suerte de metadiscurso explícito, que evidentemente, ha de pasar por la función metalingüística, es decir su remisión al código, que siendo alguna vez oral hoy se ha transformado en escrito, como lo testimonian los diccionarios de arequipeñismos. Estas composiciones versificadas, son especies de "acuarelas de mi tierra" (título de un libro), estampas pintorescas como la artesanía que se ofrece al turismo, pero que se han olvidado de lo esencial: no son poesía.

La literatura arequipeña: paso de la colonia a la república

1. Casi es imprescindible citar a Mariátegui para establecer las características de la literatura colonial en el Perú (que podría aplicarse a muchos países hispanoamericanos y sus nacientes formas y géneros literarios); en su *Proceso a la Literatura*, precisa que el nacimiento del Nacionalismo en el arte depende de fenómenos políticos y sociales y fue en el periodo del Renacimiento y de las Reformas, que se quebró el espíritu medieval y el escolasticismo y la unidad propiciada por el papado romano. Cuando se abandona el latín, las lenguas surgidas de él, a las que se despreciaba por sus matices populares, dan paso a lenguas nacionales que se hacen fuertes con la misma demarcación de los pueblos surgidos y autonomizados. Esta es la lengua y la literatura que llegan a Hispanoamérica a través de la conquista. Nuestra literatura es esencialmente española, nos dice, porque fue escrita y pensada en español. De esta suerte el problema mismo de los géneros se deriva del trasplante de los modelos de la península, con el agravante, que la España de la conquista aún guardaba medievalismos incrustados en un renacentismo trunco y

que sus grandes logros pueden rastrearse en el barroco mismo. Definida la nacionalidad española con sus conquistas en la península y luego en las guerras que aparte de su origen religioso, defensa de la fe católica y romana, era una muestra de un predominio político sobre otras naciones europeas. Esa misma noción de nación es la que impone en sus colonias, de suerte que la primigenia idea de nacionalidad peruana es *de irrenunciable filiación española* y lo será también su literatura.

1.1. Esta premisa nos sirve para incidir en el tema mismo. Siendo las culturas prehispánicas ágrafas se recela que tuvieran, siquiera, una literatura, como no sea algunas manifestaciones que serán recopiladas por los cronistas y traducidas, de suerte que el bilingüismo es la prueba de un problema hasta ahora no resuelto: el dualismo español–quechua, por lo que las formas imperiales del incario, destruidas igual que su civilización y pueblo, sólo se han acercado a nosotros a través de la oralidad, que transmite formas populares, por lo que fueron desdeñados por los estudiosos de origen español, peninsulares y los criollos, porque es evidente que los estudios no sólo se dan en lengua española, sino que transmiten el espíritu español y colonial. Ese espíritu alcanzará hasta entrada la República cuando algunos literatos y críticos seguían trasmitiendo nostalgias coloniales en géneros y tratados. Uno de los casos emblemáticos, Garcilaso, el primer mestizo biológico y cultural, sigue siendo discutido. Algunos lo consideran un caso especial en la literatura peruana, sus *Comentarios*... funden la épica europea en decadencia con la historiografía, propia de los cronistas que son verdaderos transmisores de leyendas, mitos o costumbres prehispánicas y que responden a la misma epopeya real que fue la conquista de *estas nuevas Indias*. Pero Garcilaso es español y quechua, no sólo la mezcla de dos razas sino de dos culturas. El problema es que muchos lo consideran quechua sin dejar de ser español y otros, más hispanista que heredero del incario. Como se quiera, Mariátegui nos habla de la peruanidad como formación social determinada por la conquista y la colonia, lo que haría de Garcilaso nuestro primer peruano.

1.2. L.A. Sánchez cita a Menéndez y Pelayo indicando que la poesía castellana en el Perú es tan antigua como la conquista y se remonta a las guerras civiles, pero él agrega, que esa poesía es criolla porque no fue eco servil de la peninsular. Era evidente que las coplas o romances estuvieron al servicio de los acontecimientos políticos y que si los otros géneros no llegaron con ellos, es porque los versificadores aprovecharon la vena poética popular. Cuando su difusión alcanza otra esferas, muchos de los cantares se tiñen de cierto sabor local debido a que muchas formas literarias quechuas se mantienen a nivel poético, lo que dará cuenta de ciertos atisbos de mestizaje, que poco a poco se desarrollarán en la colonia cuando se manifiesten en ocasiones o conflictos sociales, como veremos luego.

En cuanto a *los poetas de la colonia*, en otro trabajo de Sánchez del mismo título, se da cuenta del origen peninsular de la mayoría, algunos venían de cenáculos alrededor de Cervantes o Lope, aun cuando desconoce-

mos algunos poemas suyos. Era el culto renacentista que extendía su admiración por Virgilio, Ovidio, Horacio, etc., al lado de Tasso o Ariosto, por eso el gusto por las alusiones mitológicas, las metáforas y alegorías de la literatura greco–latina. En el caso de Arequipa hemos citado anteriormente a Cornejo Polar que dijo que la poesía fue un antiguo oficio y que al poco tiempo de su fundación, un vecino de esta ciudad era citado por Cervantes. Se refiere a **Diego Martínez de Rivera**, natural de Medellín, España, a quien muchos historiadores confunden con su padre Alonso, pues ambos se afincaron primero en Lima y luego en Arequipa. Algunos datos precisados por Mostajo y Sánchez ubican a Diego viviendo alrededor de 1589. Alonso fue Corregidor en Arequipa. Diego por su parte, fue hombre de leyes, por lo tanto tuvo varios cargos como Alférez Real, Procurador, Regidor y Alcalde Ordinario, tal como precisó Guillermo Zegarra Ballón, quien le califica de *artista y un galano escritor*. Lástima que no se conozca su producción literaria y que los tratadistas sólo se refieran al elogio de Cervantes en *La Galatea*. En una estrofa da cuenta de su empeño:

De la región antártica podría
Eternizar ingenios soberanos.
Que si riquezas hoy sustenta y cría
También entendimientos sobrehumanos.
Mostrarlo puede en muchos este día.
Uno de Nueva España, y nuevo Apolo
Del Perú el otro, un sol único y solo.
Francisco el uno de Terrazas tiene
El nombre acá y allá tan conocido.
Cuya vena caudal Hipocrena

Ha dado al patrio venturoso nido;
La misma gloria al otro igual le viene,
En Arequipa eterna primavera
Que éste es Diego Martínez de Rivera.

Guillermo Galdos subraya el elogio de *eterna primavera*, ratificado por Cieza de León debido a su clima y la belleza de su suelo fértil que ha generado tantas poesías en todo nuestra historia y que empezaron, posiblemente en aquella época. El mismo Cervantes alude a otro vecino de Arequipa **Alonso Picado**, quien sabemos fue embajador del Cabildo en 1590 y luego Procurador. Guillermo Galdos afirma que fue arequipeño y ejerció la Alcaldía, al igual que Martínez. Sánchez lo cita como General y dice que participó en la campaña contra Drake y fue Miramontes quien lo nombra en sus *Armas Antárticas* y confirma que fue loado por Cervantes, quizás por sus cualidades poéticas:

Aquí debajo de felice estrella
Un resplandor salió tan señalado
Que de su lumbre la menor centella
Nombre del oriental al occidente ha dado.
Cuando esta luz nació, nació con ella
Dado el valor, nació ***Alonso Picado***.
Nació mi hermano y el de Palas junto
Que ambos vimos en él vivo trasunto.

Como prueba de su importancia, Galdos indica que debido a la gentileza del historiador Guillermo Lohmann Villena, recibió un Soneto del General Alonso

Picado en elogio a *El Marañón* de Diego Aguilar y Córdova, que él copió y nosotros reproducimos:

> Celebre Grecia y Roma eternamente
> Sus sabios y rarísimos varones
> Que tú, Córdoba ilustre, te antepones
> Por el que es forma e ydea de la mente.
> Gózalo el mundo ya que gusta y siente
> De la divina pluma operaciones
> De Diego Aguilar, cuyas razones
> Las almas hieren de un deseo ardiente.
> En quien posee un imperio soberano
> y como cosa portentosa y rara
> Tantos ojos y oídos tiene atentos
> Mostrando al sabio, con poder no humano
> Un parto tal de la verdad tan clara
> Que arruina a lo falso los cimientos.

Y luego cita a un tercero **Miguel Sánchez** en su *Viaje al Parnaso*:

> Miguel Cejudo y ***Miguel Sánchez*** vienen
> Juntos aquí ¡Oh par simpar!. En estos
> Las sacras musas fuerte amparo tienen.

Por él sabemos su procedencia extremeña cuando en sus *Entremeses* lo vuelve a citar por *sus trazas artificiosas* en el teatro. De igual manera en su *Canto a Calíope* nombra a **Alonso de Estrada**, estudiado por Aurelio Miró Quesada al analizar las escrituras en el Protocolo del Escribano de su Majestad en Moquegua. Sánchez también lo menciona como capitán, que una vez viudo de doña Jerónima de Miranda se ordenó de subdiácono. Pero como poeta fue reconocido en estos versos cervantinos:

> Pues si he de dar gloria a ti debida
> Gran ***Alonso de Estrada***, hoy eres digno
> Que no se cante así tan corrida
> Tu ser y entendimiento peregrino.

De quien se ocupa en extenso Sánchez es de **Miguel Cabello Balboa**, natural de Archidona en Málaga y que fue soldado, guerreando en Francia, ordenándose después sacerdote y que estuvo en Lima, Ica y Trujillo para desempeñar por muchos años el curato de Camata, en la provincia de Arecaxa (Arequipa) donde vivió hasta su muerte en 1608. En el *Discurso en Loor de la Poesía* hay una referencia extensa:

> La *Volcánea* orífica y terrible,
> Y el *Militar elogio*, y la famosa
> *Miscelánea* qu'al Inga es apacible
> *La Entrada de los Moxos*, milagrosa
> La *Comedia del Cusco* y *Vasquirana*,
> Tanto verso elegante y tanta prosa,
> Nombre te dan, y gloria soberana,
> ***Miguel Cabello*** y está redundando
> Por Hesperia, Archidona queda ufana.

Las referencias, según Sánchez, se deben a obras escritas en verso o prosa o dramaturgia y en cuanto a la *Miscelánea Antártica*, es una valiosa y extensa crónica donde da cuenta de su vida y pretende abarcar desde la creación del mundo hasta la conquista del Perú. En *El Marañón* de

Diego de Aguilar y Córdoba (también elogiado por Cervantes) hay un soneto de ***Miguel Cabello de Balboa***, trascrito por Sánchez:

La casta abeja en la florida vega
Con susurro süave y bullicioso
Para su laberinto artificioso
De varias flores el manjar congrega .

No menos a la adelfa el gusto llega
Que al romero y al cárdamo oloroso
Porque todo lo vuelve provechoso
Después que a su sutil boca se apega

Igual te juzgo, cordobés ilustre
Después que renació de tu memoria
El Marañón de sangre y muerte lleno;

Que de su oscuridad sacaste lustre
Y de su vituperio tanta gloria
Que en bálsamo convierte su veneno.

Este elogio no es gratuito pues en *El Marañón* se menciona a muchos poetas, entre los cuales hemos visto a Picado y al mismo Cabello.

Entre otros poetas cervantinos cabe incluir a **Pedro Montesdoca**, natural de Betis, Sevilla, amigo de Cervantes y Vicente Espinel. Tamayo Vargas se refiere a él como Corregidor, primero en Cajatambo y luego en Characato y Vítor, para luego radicar en Moquegua. L.A. Sánchez cita

a Cervantes cuando en *La Galatea* se refiere a Montesdoca:

Este mesmo famoso insigne valle
Un tiempo al Betis usurpar solía
Un nuevo Homero a quien podemos dalle
La corona de ingenio y gallardía.
Las gracias le cortaron a su talle
Y el cielo en todas lo mejor lo embía
Este ya nuestro Tajo conoscido,
Pedro de Montesdoca es su apellido

Cervantes confirma su origen sevillano y también su estancia en el Perú, precisamente en el valle del Sama. Eso se colige de los versos en el *Discurso en Loor de la Poesía*:

Quisiera, oh Monstedoca, celebrarte;
Mas estás retirado allá en tu Sama
Cuándo siguiendo a Febo, cuándo a Marte.

En otra estrofa, se le llama también *nuevo Homero*, lo que ha hecho suponer que cultivó la épica, con cierto éxito, suponemos, pero Tamayo indica que está *vinculado a la literatura y a la anécdota romancesca de fines del siglo XVI y albores del XVII*. Hizo dos viajes a España y regresó para morir en Camaná en 1620. El mismo autor nos dice que Montesdoca fue conocido por un soneto dedicado a su amigo y creador de la espinela:

Ya están rendidos al dichoso Espino
El Nardo puro, el Amaranto ameno;
Ya, famoso Espinel, por vos la planta

De vuestro nombre esparce mil olores
Con que el Pindo se alegre y entristece...

Este fragmento revela no sólo el ser un *poema circunstancial* sino *estar envuelto en los artificios de una naturaleza que tiene sólo el bien el ajustado marco de la jardinería*, (Tamayo, Augusto: *Literatura Peruana*, 1993 p.185) como mucha de la poesía de su época. Siendo éste un juicio cercano a la crítica conviene citar al mismo autor cuando diferencia los influjos del Cervantes y Lope de Vega en los círculos y cenáculos literarios coloniales: *Los primeros influenciado por **La Galatea** pastoril y por la glorifiación y enseñanza de la poesía, dentro de cierta dialéctica en que se mezclan Cicerón y Horacio con la dulce mitología de Virgilio continúan luego bajo la influencia toscana y portuguesa. En los poetas de Lope (citados en **El laurel de Apolo**) parece que predomina el color local, el amor neoplatónico y en mucho las coplas y las redondillas populares, como si cierto dejo romántico se opusiera al sereno y plácido clasicismo de Cervantes*. (Tamayo, 1993 p. 201) Estos perfiles, como lo veremos luego, son signos de la dependencia cultural de las cortes virreinales y cómo los letrados y funcionarios alternaron el ejercicio poético con los cargos políticos.

Entre los émulos lopescos, donde descuella nuestra Amarilis, Tamayo menciona a **Rodrigo de Carvajal y Robles**, con estancias en Lima y Arequipa. De él se citan su *Poema Heroico de la conquista de Antequera* y otro más importante *Las fiestas al nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos de Austria*, por su carácter costumbrista y el desfile de comparsa donde intervienen negros,

mulatos, indios y cholos. Para nuestro caso nos conviene incluir un fragmento de su poema *El temblor,* por su aspecto descriptivo de un fenómeno tan frecuente en el Perú, especialmente en el Sur:

Sobresaltó la fiesta un alboroto,
Que sacudió tan fiero un terremoto
Del aire, que se encierra,
En las concavidades de la tierra.

Si en estos casos se alude a la estadía de los poetas cervantinos o lopescos en Arequipa, llegados para cumplir cargos administrativos o políticos, salvo el caso de Martínez de Rivera que Guillermo Zegarra dice que *se considera un hijo adoptivo de esta ciudad*, de los demás no podemos asegurar lo mismo. Por eso él menciona, en pleno siglo XVII a **Lorenzo de Llamosas**, *El caballero de las siete plumas*, nacido en Camaná, aunque Vargas Ugarte indica que nació en Lima. Siguiendo a José Morante se defiende su cepa familiar arequipeña, pues su padre fue Corregidor en Camaná. Hay muchos datos biográficos suyos de su carrera en armas en España y Francia, sin embargo nos interesa su producción literaria como sus *Reflexiones políticas*, escritas en la cárcel, de contenido filosófico y político, su *Panegírico a la Majestad Cristianísima de Luis el Grande*, pero lamentablemente se discute su autoría de *Demofonte y Filis* que Vargas Ugarte elogia:

> *Si en cierto sentido dice: le podemos negar (a este poema) originalidad, por razón del tema y ausencia completa de espíritu nacional, cualidades que exige la verdadera epopeya, es indudable que la obra de Llamosas está por*

encima de la Miramonte Zuázola, del Conde la Granja y más todavía de "La Lima Fundada" de Peralta y Barnuevo, que son los tres poemas notables del coloniaje. Sólo Ojeda lo supera.

Zegarra Meneses, por su parte, siguiendo con el comentario crítico declara:

Mejor poeta que prosador ha dejado escritas, entre otra obras, las indicadas y varios poemas sueltos, acusando a través de toda su producción, un estilo clásico y una inspiración bebida en la mitología y en los autores griegos y latinos, a tomo con el gusto de la época. (Zegarra Meneses, 1973 p. 147).

Para sustentar su opinión incluye su "celebrado" *Elogio a Sor Juana Inés de la Cruz*:

Rompa ya el llanto de la vena mía
Y, en doliente caudal tu ronco acento
Precipitado corra, aún por la fría
Pálida suspensión del desaliento:
Del pecho helado inunde tu porfía
El mal difunto débil movimiento
Avéngase al diluvio y al quebranto,
Lo que arruine el dolor, sepulte el llanto.

La turba que de cisnes atesora
De Manzanares fértil la ribera,
Canten su muerte en cuanto Julia adora,
Trasladado el Alcázar de la Esfera:
De mis sollozos copia gemidora

Responda a su armonía lisonjera:
Pues de un Sol de exequias desiguales,
Ellos pondrán dulzuras, yo raudales.

(pp. 147 y 148)

De todo ello se deduce que a medida que el barroquismo supera estos elementos clasicistas, aparecerán émulos gongoristas o quevedescos que darán el sello a nuestra literatura colonial. Pero habría que hace notar que la producción literaria se orientaba en algunos casos a los gustos cortesanos y en otros a la religiosidad vigente en los temas de santos y vírgenes. Ya Sánchez hablaba de que muchos versos eran simplemente laudatorios, traducciones de poetas latinos e italianos y Guillermo Galdos al referirse a los segundos indica que más que poetas eran simplemente *versificadores*, a los cuales *les sobraba la fe religiosa y les faltaba inspiración*. Sin embargo, se ha indicado que los efectos de dichas proclividades literarias eran distintos, tanto en Lima como en provincias. De esto último se deduce que así va naciendo el regionalismo y que en Arequipa se acentuó frente al centralismo virreinal. Uno de los ejemplos que Galdos desarrolla es la pugna aun en los versos religiosos a propósito de los terremotos de Lima y Arequipa (dos bellas ciudades, dividido el imperio de José) donde se plantea una dualidad, en la capital todo está postrado y en Arequipa todo erigido, en una, Dios se muestra *enojado* y en la otra, *compadecido*.

Precisamente a partir de este paralelo emerge la figura de **Ventura Travada y Córdova**, autor de *El Suelo de Arequipa convertido en cielo*, una suerte de *crónica, de*

memoria, de testimonio personal y de historia recogida en base a otras informaciones, según nuestro historiador Eusebio Quiroz Paz Soldán, quien incluye una cita interesante: *Ha dicho el gran historiador Raúl Porras Barrenechea que la obra de Travada es para Arequipa lo que la "Historia de la Fundación de Lima" del padre Bernabé Cobo de 1639, es para Lima. Ambas son obras clásicas para reconocer, investigar, el pasado de estas ciudades peruanas.* (Quiroz Paz Soldán, 2011 p.187) La obra de este clérigo arequipeño (1695–1758) ha sido estudiada por muchos historiadores de prestigio a nivel nacional y algunos como Basadre lo llaman "memorialista venerable" y Mostajo frente a otras crónicas afirma que es *la más antigua y sabrosa*, lo que Quiroz confirma por las anécdotas o *curiosidades* que han servido de base para la tradiciones de Palma y Mariano Ambrosio Cateriano.

Pero yendo al terreno literario tenemos que recurrir a Sánchez quien indica que la llegada del racionalismo francés tuvo ecos eco en Lima, mas no en las provincias donde se practicó un *nacionalismo barroco*. Uno de los ejemplos citados es el Ventura Travada y Córdova a quien califica: *es un escritor churrigueresco, lento, solemne, en quien aparecen las mismas flores de retórica que en Lunarejo, pero sin su ingenio ni su asunto.* (L.A. Sánchez: 1981 p.670) y dice que su obra *El suelo de Arequipa convertido en cielo*, es un *elogio desatado a dicha región* y que luce un *estilo enredado, un barroco retrasado*. Para sustentar su juicio, en parte acertado, incluye un párrafo:

> *Estrecha el náutico los rayos del sol en su Astrolabio, y contradiciendo una*

> *Como linterna de esplendores para que le alumbre las ignoradas sendas del*
>
> *Neptuno, mide las alturas de la Esfera para averiguar el acertado viaje en*
>
> *La Tierra. Aspira la coronada Pluma del Águila a remontar tanto su vuelo,*
>
> *Que presume cortarle al sol, rayo a rato, sus luces y al comenzar su camino*
>
> *Abate tanto sus alas a la arena que parece que mide con Dupitra de pluma*
>
> *Las distancias para acertar su osado viaje al cielo. (idem)*

Frente a ello conviene contraponer lo que Guillermo Zegarra Meneses escribe, quien empieza con una descripción de la obra que comprende 3 libros, uno dedicado a la Fundación de Arequipa, luego habla de la ciudad, donde ensaya su arsenal barroco, al describirla con cariño, más de regionalismo que de nacionalismo, con mucha galanura y remarcado interés, para seguir con la historia de los obispos y establecimientos religiosos y terminar con la fundación del monasterio de Santa Rosa. Recurre también a la opinión de Mostajo, *tiene de historia y tiene de poema*, y lo explica:

> *Lo primero porque su autor, sofrenando, en lo posible su soñadora fantasía, trató de ser cuidadoso y veraz, documentándose en archivos y protocolos, como él mismo lo declara y lo acredita en su desarrollo, y lo segundo, porque, soltando las alas del poeta que llevaba dentro,*

> *supo comunicar a su relato un sello de singular encanto, con sus "bien peinadas, pero espontáneas cláusulas", con el decir del mismo Dr. Mostajo*. (1973 p.131)

Y para sustentar su juicio de *prosa perlada, poética y gongorina*, incluye la descripción de la pila de la plaza mayor.

> *Tiene por centro la ciudad una capacísima y llana plaza; en su medio se señorea una vistosa pila, cuya principal pilastra y demás adherentes son de bronce, tiene de altura once varas, corónala un ángel por fama, por cuya boca se eleva el agua en un altísimo penacho que derramándose de rizos, la viste de hermosos rizos que, descendiendo en una concha, los desplaza en perlas que en transparentes cristales los comunica por cuatro chorros a otra alberca mayor y de ésta por seis caños desciende a estancarse en la taza principal, que siendo de piedra de ala de mosca hermosamente labrada, quiere competirle al bronce de la pilastra en duraciones.*

De ambos autores sacamos en claro que el libro de Travada es una muestra más de la fusión de géneros donde el estilo literario compite con la objetividad, es decir que el influjo barroco, superado en la capital, anidó tardíamente en las regiones, especialmente en Arequipa y mezcló historia, crónica, descripciones poéticas a la manera gongorista que dio frutos disímiles, pero interesantes para la confrontación literaria que no es sino consecuencia del

cambio de mentalidad que provocará nuevas muestras de rebeldía regional acorde con los acontecimientos políticos, aunque en caso de Travada quizás no fue pensado así. Lo importante para nosotros es que el encomio a Arequipa resumía, en parte, la inspiración de muchos poetas laicos así como religiosos, como el ejemplo de ***Hermenegildo de Rivero y Salazar*** quien al dirigirse al Obispo de Arequipa, Juan Bravo de Rivero, llamó a Arequipa su *patria amada* y a sus poetas *bellos cisnes*, en versos ya reiterados en otros estudios.

Travada recurrió para su título "El suelo de Arequipa convertido en cielo", al mismo retruécano de Cervantes, en su *Canto a Calíope*, que nos recuerda Guillermo Galdos:

> *Cuando os dé relación aquí en el* ***suelo***
> *De los ingenios que ya son del* ***cielo****.*

Y nos explica que era frecuente comparar las cosas mundanas con las divinas durante el Siglo de Oro español y que en Arequipa fue muy frecuente este elogio *patrio*, como lo demuestra con los versos del Dr. Manuel de Araníbar en parte de su soneto:

> *Y dudando si es Monte o es Atlante*
> *El que se echó a los hombros tanto* ***Cielo***
> *Se hallará ser un Príncipe Gigante*
> *Que acaso le dio por cuna el* ***Suelo***
> *Fue sólo para criarlo Empíreo Infante.*

2.0. Lo evidente es que la literatura colonial en el Perú fue practicada y difundida por españoles llegados a la capital del virreynato y destinados luego como corregido-

res o administradores en las provincias, muchos de ellos devienen *peruleros*, término usado ya para los primeros residentes, amigos de Cervantes o Lope y que Galdos Rodríguez extiende para resaltar el ánimo de resaltarlos como creadores, aunque no queden sino referencias y no pruebas tangibles de su talento. Pero él lo explica por *la carencia de Imprenta en Arequipa colonial* que *impide analizar la situación literaria y valorar su calidad*, pues su producción se ha perdido. Muchos poetas mistianos, según él, escribieron sabiendo que su literatura jamás se vería en letras de molde. Sin embargo llama la atención, la denominación que les dio Travada como *Los Cisnes del Chili*, pues en su obra lanza estas frases: *Muchas Coronas de Rosas merecieron los Cisnes del Caistro arequipense en premio de las muchas Poesías que en todos metros, en idioma latino y castellano, compusieron para la fiesta del estreno del templo del Monasterio Santa Rosa…* una hipérbole poco feliz al compararlos con los míticos poetas griegos o cisnes del *río Caistro* (ya citado en Homero u Ovidio). Travada no hace otra cosa que tratar de emular a las referencias que los barrocos popularizaron, aunque él mismo reconoce que escondieron sus nombres y *sus eruditas habilidades*, *sin aspirar vanos a la exterior gloria*. No es exagerado el juicio de Mariátegui:

> *El ciclo colonial se presenta, en la literatura peruana, preciso y claro. Nuestra literatura no sólo es colonial en ese ciclo por su dependencia y vasallaje a España; lo es, sobre todo, por su subordinación a los residuos espirituales y materiales de la colonia.* (Mariátegui, 1974 p.240)

Es pues ese espíritu de corregidor y encomendero que se mantendrá en literatos posteriores. Entonces conviene recordar que Sánchez indicaba que hubo diferencia entre los conquistadores, copleros por excelencia y muchos de ellos mediocres, pero inspirados que aportaron su individualismo; mientras los que se establecen luego, tratan de agruparse en Academias o salones intelectuales copiando a las cortes europeas donde se buscan los Mecenas, su obra puede ser más fina y pulida, pero termina siendo institucionalista. Primero eran imitadores del renacimiento itálico traduciendo o copiando a los grandes poetas latinos o griegos, luego se pasa al barroquismo de influjo gongorista por su formalismo exagerado que sugieren más que contienen elementos temáticos de trascendencia. También indica que fueron ganados por la molicie, que perdieron la espontaneidad de los primeros y terminaron haciendo versos laudatorios como cortesanos, algo que no se dio íntegramente en la provincia.

2.1. En Arequipa también encontramos las mismas características, pues muchos de los poetas peruleros radicaron en varias ciudades antes de llegar aquí o alternaron sus funciones burocráticas con otras sedes, incluso se duda mucho de algunos consignados como arequipeños, y esto alcanza al mismo Travada.

Durante el siglo XVIII la sociedad virreinal entra en crisis por diferentes razones, suceden escándalos cortesanos, se intensifica la querella entre los criollos nacidos en el Perú y los españoles peninsulares, los problemas de la metrópoli frente a sus luchas internas y guerras con otros

países dan como consecuencia, que se exija mayores impuestos para la corona. De suerte que los alcabaleros y aduaneros se dirigen a las provincias para aplicar con mayor rigor el cobro de contribuciones que se duplican o sobreponen unas a otras. Las protestas y levantamientos aparecen en diferentes puntos de la América colonial y de pronto estallan rebeliones indígenas o mestizas, por ser estos los mayormente expoliados. Cuando se tocan intereses de los mismos criollos es cuando se va anidando la idea de la independencia. Ya estaban en boga las ideas de iluminismo y con el racionalismo burgués se prepara la revolución francesa. Ya antes se había producido en Inglaterra, pero este país también enfrenta el levantamiento de sus colonias. Estos hechos hacen que España juegue un papel especial frente a sus adversarios europeos.

Estos acontecimientos tienen importancia para la literatura peruana, pues si en Lima se difunden las ideas de los filósofos iluministas, es poco probable que en el interior del virreinato tengan el mismo eco, de suerte que las protestas denotan un sello diferente y la poesía popular vuelve a campear mezclando la ironía con la política libertaria; primero como protesta ante la misma corte española y luego como anhelo libertario del yugo colonial. Frente a la opinión de algunos tratadistas de considerar a Arequipa como bastión godo, Guillermo Galdos Rodríguez califica de intento emancipador de Arequipa Colonial a *La Rebelión de los Pasquines* (título de su libro), y afirma que:

> *...fue la de Arequipa una rebelión general donde criollos, mestizos e indios se dieron la mano para unidos pedir el respeto a sus fueros y recordarle a Carlos III que como soberano estaba obligado a tratar con justicia a los colonos de esta parte del Continente (...) desde fines de 1779 y comienzos de 1780, con anticipación de varios meses a la sublevación de Túpac Amaru II en Tinta. Arequipa fue el núcleo subversivo del que irradió el espíritu levantisco a Tarma, Cuzco, Huaylas, Alto Perú, etc.* (Galdos, 1967 p.18)

Él ha comprobado que el pronunciamiento a través de los pasquines arequipeños estuvo ligado al cuzqueño y otra ciudades sureñas, lo común entre ellos fue el *intento, la redacción y hasta la forma de causar una psicosis colectiva entre los godos, inspirados en los anónimos mistianos*.

Ya vimos que la poesía popular era consustancial al espíritu peruano desde la época de la conquista y que, aunque desplazada por la culta y erudita, no se perdió, sino que necesitó de nuevas causas políticas o acontecimientos en que se afectaran intereses ciudadanos para que se pusieran en boga, esta vez comprendiendo a criollos, mestizos e, incluso, a los indios que eran los mayormente expoliados con impuestos y tributos. Estas muestras de descontento de diferentes esferas sociales, según Sánchez, precedieron los levantamientos armados; luego se refiere al famoso ciclo en torno a Túpac Amaru II, *de todos modos fue un hecho evidente la existencia de una literatura clandestina; inspirada en la conjura y el levantamiento indígena. Con esto queda roto el cartabón gongorino*. (1981 T. 2 p. 636) y dice que la musa popular se enfervorizó con la insurrección del gran caudillo indígena. En cuanto a los méritos poéticos aclara que *estos*

poetas callejeros encubiertos por el anónimo y atenidos a la improvisación, nada les interesa el juicio del sabio la aprobación del docto; se dejan arrastrar por su inquieta y repentista Musa, ajenos a las exigencias de la corrección. (Ibid. p.638)

Arequipa hacia el siglo XVIII todavía conservaba marcadas diferencias sociales pues Galdos indica que uno era el fausto de las clases acomodadas y otra la miseria del artesanado y del indio explotado (había familias con más de 40 sirvientes), eran también diferentes los gustos en todo, incluso alimenticios, la ciudad vivía de su producción y la de los pueblos aledaños, los terratenientes y hacendados de los valles de Vítor, Siguas, Majes y Tambo exportaban a los corregimientos del Alto Perú. Siendo el centro del comercio Sur y Alto–Perú adquirió celebridad comercial. No obstante esta pugna social patentizada en la urbanización y demarcación territorial de la ciudad, frente a los cultistas circulaban coplas populares como ésta:

> Borrachera de ccapero
> ejemplo de duración;
> una semana lomeando
> y un mes en San Juan de Dios.

Los nuevos Tributos y Repartimientos, exigidos por el Visitador Areche a través de gabelas más el abuso de los funcionarios subalternos desató odios contra éstos pues se oprimía a todas las clases para aumentar los ingresos fiscales que se remitían a España. Estas medidas fueron el detonante para los anhelos de emancipación y luego revolución contra monarquía, lo que se agravó con el establecimiento de Reales Aduanas. Eusebio Quiroz Paz

Soldán, indica que en Arequipa (al igual que en muchas ciudades de los virreinatos) *no gravitaron sobre los grupos sociales por igual* Por eso estableció:

> *... el contenido social de esta rebelión a través de dos caminos: el primero, señalando directamente qué grupos era afectados por los nuevos impuestos que dieron motivo a la rebelión de 1780; el segundo, por el contenido ideológico–social que revelan los Pasquines, como sabemos esta rebelión se manifestó en la composición de los Pasquines en verso, anónimos, colocados en diferentes lugares de la ciudad Arequipa, la mayoría de ellos tomados por la autoridades, están hoy en el Archivo General de Indias, su conocimiento demuestra pronto que los considerados culpables no pudieron haberlos redactado, no por carecer de cultura, sino por razones de otra índole: su contenido revela otra mentalidad, otra actitud, otra posición social en quien los escribe*. (2011 pp. 195–196)

La pregunta básica de su investigación es *¿quiénes redactaron los Pasquines?* y luego *¿quién dirigió el movimiento?*, cuya respuesta es que no fueron redactados por indios ni por gente ignorante, *los cuartetos y décimas no salieron de plumas vulgares*, por eso habla del contenido ideológico–social, es evidente la sospecha que hubieron nobles (mandones) en el asunto, no sólo por los versos bien escritos, sino porque las nuevas cargas fiscales les afectaron en mayor grado y que en el movimiento fueron los mestizos (muchos *hijos de hidalgos de solar conocido y honrado*, según Galdos) afectados por el em-

padronamiento los que asumieron la dirección y que la alusión a los pobres (artesanos e indios) no es gratuita, ni menos el rechazo a los españoles, por ejemplo:

> Te advertimos el que estés con muchísimo cuidado
> Que toda la plebe está en el todo violenta
> ...y los chapetones todos los que quieren
> El perder su vida y hacienda estos salgan a la
> Defensa y los que no no se metan.

Debe recordarse, con nombres propios que se trata de Juan Bautista Pando encargado de la Aduana y del Corregidor Baltasar de Sematnat, quienes jugaron papeles diferentes frente a la conjura, aunque sufrieron iguales ataques a través de los Pasquines:

> Aduaneros tenemos
> Con nuevas pensiones
> Que las sufran aquellos
> Que no tienen calzones
>
> Con justísima razón
> Quito se alzó
> Cochabamba también
> Y Arequipa, ¿por qué no?

Las amenazas se hacen patentes: */ Pandito, Torres y Camborda/ son los que morirán primero/*, dice uno y otro: */ a Sematnat degollado/ con sus corchetes de estopa/*, la ira crece y los pasquineros encuentran en ellos a culpables próximos, aunque al pasar a los Oficiales Reales se exprese el malestar general contra la misma Administración Real. Uno es directo:

> SEMATNAT
>
> Vuestra cabeza guardad
> Y también tus compañeros,
> Los señores aduaneros
> Que sin caridad
> Han venido a esta ciudad
> De lejas extrañas tierras
> A sacarnos las entrañas
> Sin moverles a piedad
> A todos vernos clamar

En otro se amplía su odio contra los que secundan:

> También hablamos aquí
> De los Oficiales Reales
> Que a fuerza de robar, quieren
> Acrecentar sus caudales
> Mas tenemos por consuelo
> Que ya no han de robar
> Pues presto hemos de cortar
> El hilo de estos ladrones
> Haciendo a todos salones
> Para escarmiento de muchos.

Galdos Rodríguez, de quien tomamos varios de estos ejemplos, resume este clima de rencor y violencia (incendio de la casa de Sematnat) así: *Todo tuvo su origen en causas de índole económica. Los alcabaleros, los sacerdotes, las autoridades, los oficiales reales, todos procuraban esquilmar al pueblo y no para aumentar las rentas de la Cámara Real, sino para beneficio propio*. En

una prosa aparecida en la puerta de la Iglesia de la Chimba (Yanahuara), se leía: *...Los enemigos del cuerpo son los Curas, Corregidores y Alcaldes, pues que ellos ganan la plata robando, piensan que así la ganamos, sabiendo que para conseguir dos reales, agachamos un día entero el lomo...* (1967 p.155) Con esto nos aclara que el sacerdocio estaba desprestigiado, ya, en un siglo donde imperaba cierto misticismo:

Morirá el Corregidor
Y Receptor de la Aduana
Oficiales y escribanos
Y los hechos de su banda.
¡Oh, muy nobles ciudadanos!
¡Oh, mis muy caros hermanos!
Si no miráis por sí propios
Quién, pensáis, ha de mirar
Sólo el sacerdocio de Estado
Lo tenemos reservado
Para que absuelva las culpas
A los muchos que ha robado.
Estad prontos advertidos
A nuestros gritos y silbos.

Esta advertencia de conjura se manifiesta en los mismos Pasquines (que Galdos llama *Protesta de los Pueblos Oprimidos*):

Quinientos setenta y siete
Somos todos los citados
Los que expresamente alzados
Hemos de morir matando.

De la composición social de los insurrectos otro Pasquín aclara:

Damos a saber señores
Que aquí entre todos servimos
A los del pasquín pasado,
Aunque somos desvalidos
Es muy corta compañía
Los que aquí se ha prevenido
Son Trescientos diecisiete
Fuera de todos los indios
Y al fin todos hermanos
Los paisanos y vecinos.

Exaltados los ánimos a fines de 1779, la rebelión se concreta, se pasa de los Pasquines a la lucha y se ataca a la Aduana provocando incendio en los documentos y archivos y aunque, se pidió prudencia, luego de saquear la caja donde se guardaba los impuestos, no se pudo controlar el pillaje y desmanes posteriores. Aunque Sematnat trató de apaciguar la revuelta, pronto los insurgentes también incendiaron la casa del Corregidor, que huyó disfrazado y se refugió en el Convento de la Merced. Desde allí se organizó el ataque contra el movimiento, convocando a la tropas reales (Infantería y dos de Caballería) y así empezó la refriega que terminó, con la sublevación, en forma sangrienta, ya que los alzados sólo contaban con los fusiles que encontraron en casa del Corregidor. De la bajas no hay precisión, pero sí se sabe que llegó un batallón del Callao, que se alzaron tres horcas en la Plaza Mayor, que las tropas también “ranchearon” en Miraflores. Los juicios sumarios se extendieron hasta junio de 1880, culpándose,

mayormente a los indios (seis indios ya fueron ahorcados el 17 de enero). De los criollos y algunos mestizos, se sabe que dejaron librados a su suerte a los demás mestizos e indios, reunidos en La Pampa y en el Beaterio, algo que no es de extrañar por el tema de la conciencia de clase. Para nuestro caso interesa saber que en medio de la lucha apareció la consigna ¡Libertad!, que excede la simple protesta fiscal y según Quiroz *se proyecta como una definición social hacia la Emancipación*. Galdos, por su parte concluye: *Lo importante de todo esto, consiste en que la Rebelión de los Pasquines, fue una verdadera reacción en contra de las instituciones de la época y de lo que ellas significaban para el peruano, para el arequipeño. Fue ésta la primera oportunidad en que amenazó al Rey de España con solicitar la protección del soberano inglés*. (Quiroz, 2011 p. 154)

2.2. Frente a esta literatura de circunstancias, mezcla de lo popular, por su facilidad, espontaneidad, y cierto cultismo patentizado en las estrofas clásicas españolas, se alzarán otras voces que continúan el giro de la ideas emancipatorias en otros estilos literarios y filosóficos. Como quiera que ya circulaban, soterradas o no, la ideas de la Enciclopedia y luego de la revolución francesa de 1789, crece entre criollos y patriotas el anhelo de libertad y poner fin al yugo español. La primera y gran figura, fundamental, fue **Juan Mariano Pablo Viscardo y Guzmán**, un jesuita nacido en Pampacolca, Arequipa (1748), que tuvo que emigrar cuando la Orden fue expulsada. Radicando con su hermano Anselmo en Italia,

cuando el Papa suprimió a la Orden Jesuita, se secularizó y fue germinando en él la idea de la emancipación de España. Sin entrar en detalles biográficos (su relación y desilusión con el ministro Pitt, su confianza en el norteamericano Rufus King, su lamentable deceso en la miseria a los 40 años), diremos que los acontecimientos de la época lo llevaron a culminar su proyecto que culminará en su célebre *Carta a los Españoles Americanos*, (escrita en francés) que inspirará a muchos ideólogos de la revolución emancipadora de América, como Miranda y las declaraciones de los libertadores. Rommel Arce sintetiza las razones de esta Carta:

> *1) Por el monopolio comercial de España; 2) Por la postergación de que eran objeto los españoles americanos en los empleos; 3) Por la falta de seguridad pública, puesta de manifiesto con la expatriación de los jesuitas; 4) Por el despotismo de la corona española; 5) Por el abuso cometido en contra de los indígenas y mestizos, a través de los Repartimientos; 6) Por la falsa igualdad entre España y sus colonias;7) Por la idea de Patria; 8) Por el ejemplo que dieron las colonias inglesas de Norteamérica para independizarse*. (Arce, 2007 p.23)

Se puede discutir sobre los alcances políticos propuestos por Viscardo y el alcance del gobierno ideado, ¿monarquía constitucional?, ¿nacionalismo continental o panamericanismo? (*El Nuevo Mundo es nuestra patria, su historia es la nuestra*), en ambos casos partiendo de los Criollos o Españoles Americanos como realizadores y gobernantes; pero nos conviene examinar el documento, no histórica ni

sociológicamente, sino sus cualidades literarias, que las tiene. Sánchez dice que por una parte culpa al volterianismo incrustado en la corte española, de la expulsión de su orden, pero,

> *... cuando encara los sucesos políticos, participa, sin decirlo, de las ideas circulantes acerca del Derecho Natural, ya que afirma que la emancipación de las Colonias españolas en la América Meridional fluye de la naturaleza de las cosas, sin que precise las reivindicaciones de raza por mano de los indios, como ya estaba ocurriendo en Perú, Nueva Granada, México y Misiones.*(Sánchez, 1981 T. 2 p.692)

Sin embargo conviene anotar que producida la rebelión de Túpac Amaru II, estando al servicio de los ingleses, pidió ayuda e incluso quiso regresar al Perú, esto confirma lo que escribe Eusebio Quiroz:

> *La Carta... s sobre todo un alegato, una explicitación de los derechos que tiene América para independizarse y ser libre, No debe ser vista únicamente en su dimensión ideológica, sino como una convocatoria a la acción, como un llamado al levantamiento.*(2011 p.539)

La forma epistolar muy en boga en Europa, especialmente en la literatura filosófica o en los pre–románticos, hizo que Viscardo escribiera varios de estos documentos, sin embargo es *La Carta a los Españoles Americanos* la que acapara todos los estudios posteriores o elogios en su época, que hoy se comparten. L.A. Sánchez dice de Viscardo: *produjo uno de los documentos y piezas literarias y políticas más notables de su época.*(1981 p. 692), confirmado por Tamayo Vargas: *es la primera base sólida del pensamiento de la Independencia y del espíritu libertario de Hispanoamérica. Y su Carta... es un ejemplo de la literatura de su época.* (1993 T.2 p. 382) Podemos apreciar que la obra de Viscardo no sólo fue un anticipo de la oratoria de los próceres de la Emancipación, sino que sobrepasó largamente la exposición política y social con un estilo acucioso sin caer en lo panfletario, en la prédica social común, su pensamiento enriquecido por los temas filosóficos imperantes y el ambiente de debate continuo sobre la proyección de la revolución que devino en pugnas graves. Él luchó por una Hispanoamérica libre e igualitaria, pero no vivió para ver el éxito de sus enseñanzas, ni las luchas caudillistas y tormentosas de los emancipadores.

2.3. De las dos formas expuestas, la popular y patriota (en cierto sentido) y la culta influenciada por el Iluminismo, que además de Viscardo estuvo representada por José Baquíjano y Carrillo, otros intelectuales e incluso religiosos liberales, se fue gestando una literatura más nacional, peruana en sentido estricto. En la literatura arequipeña merece una mención aparte **Mariano Melgar** (1790–1815), poeta que tuvo un papel preponderante en la renovación de la poesía colonial para descubrir venas indígenas en los cantos sentimentalistas quechuas, forjando así una literatura peruana en esencia. De su vida, tan difundida, nos interesa para este caso, sus estudios en el Seminario de San Jerónimo donde recibió una cultura humanística, que devino en sus primeros gustos por

el neoclasicismo. La lectura de Cicerón, Virgilio y Ovidio alimentaron su vena poética. Nombrado profesor de latín hizo traducciones, no sólo sálmicas, sino la discutida *"Remedios de amor"* de Ovidio a la cual tituló *"El arte de olvidar"* y que tendría ecos en su vida sentimental. Desvinculado de su proyecto sacerdotal pensó estudiar Derecho. Su naturaleza sensitiva y el despertar del "eros" ligado a la figura femenina, le hizo pasar de la "cruel Melisa" a la "esquiva Silvia", donde se acrisoló la fuerza sentimental con el dolor elegiaco, amor ardiente y decepción se suceden, dando a su *estro* poético los primeros tonos románticos. Es claro que durante la vida de Melgar (fines del siglo XVIII y comienzos del XIX) dominaba el prerromanticismo que dará lugar a la Escuela Romántica en todo su esplendor. Pero hay que aclarar que el espíritu romántico siempre ha existido, desde los yambos griegos, los poetas latinos y los precursores del Renacimiento, especialmente Petrarca, cuyos sonetos inspiraron a muchos españoles, culminando con los barrocos como Góngora y, fundamentalmente, Quevedo, donde los reclamos de amor a la mujer se cruzan con crueles dolores. En estos poetas el sensualismo diseña versos de insinuante erotismo y de elegiacos matices. En la literatura peruana hemos visto que los poetas peruleros bajo el patrocinio de Lope eran proclives a estos tonos románticos y que Sánchez menciona entre los "pasquineros" a Melchor de Guzmán, *limeño* radicado en Santa Fe de Bogotá, posiblemente *por causas de amor*, (*la bellísima Elena*, quien le abandonó por un platero), un *inédito poeta erótico*, autor de estos versos:

Ausente estoy y queriendo
Tu amor a manos llenas
Que cuando estoy padeciendo
Pueden mis penas apenas
Decir lo que estoy sintiendo.
Amo sin dejar de amar
Lloro ausente y sin provecho,
Y sin merecer gozar,
Sólo está mi pecho hecho
A padecer y gozar.

(1981 T.2 pp. 643 y 644)

Esto confirma que muchos poetas, posiblemente inéditos, de aquella época ya cultivaron una literatura sentimentalista, imbuidos por esa oscura desazón, que los románticos llamarán "mal del siglo", el abandono de la razón para obedecer los impulsos contradictorios del corazón. Sánchez afirmó que Melgar fue el introductor de *la tristeza* en la literatura peruana, escapando de la literatura colonial, apelando a *funestos presentimientos*: ***no hay más, para llorar sólo he nacido***. Mariátegui ya nos dijo que Melgar fue un romántico *por su arte y por su vida* y que su romanticismo fue *un arranque espontáneo*. Y esto nos da pie para ver en Melgar un poeta que fue rompiendo los moldes neoclásicos que lo ataron en sus primeras composiciones, que curiosamente no fueron afectadas por el barroquismo declinante en su época. Para L.A. Sánchez, *Melgar representa la cancelación de la poesía colonial* y da inicio a la poesía peruana por la siguientes razones: *a) la tendencia erótica; b)la* fábula; c) la incorporación oficial del elemento indígena; ch) el

sentimentalismo franco; y d) rinde culto directo a una mujer. (1981 T.3 p.758)

Refutando a Riva Agüero, Mariátegui dijo que Melgar *es el primer momento peruano de esta literatura*, y L.A.S. confirma: *Melgar es el primer poeta republicano y romántico del Perú*. Estas afirmaciones tienen que ver con la unión del poeta romántico con el patriota. El romanticismo no fue ajeno a esta confluencia de lo social con lo individual, pues aun cuando abandonaron el racionalismo por el sentimentalismo, se vieron involucrados por el avance de la burguesía pragmática, a la que pertenecían, cayendo en la desilusión, después de haber compartido los ideales de la revolución contra la monarquía. En el Perú de la época de Melgar se vivía un clima de incertidumbre, las reformas planteadas por la Cortes de Cádiz no conformaban y el virrey Abascal inició persecuciones contra los *reformadores* que a su vez luchaban contra los *virreinales;* y el poeta arequipeño, que ya había asistido a la Tertulia Literaria al lado de Corbacho y Benito Laso, en Lima a donde viajó por sus estudios de Derecho, vivió en ese ambiente, las conjuras de los aristócratas criollos y las noticias de las insurrecciones en otros virreinatos y los levantamientos en las provincias arequipeñas que siguieron a la de Túpac Amaru II, la más importante y la más temida por los ejércitos realistas y la corte virreinal. De esta suerte, Melgar deja la poesía laudatoria colonial y en su Oda Primera, conocida como *Al Conde Vista Florida*, alaba las cualidades patrióticas de Baquíjano y Carrillo, héroe de la jornada universitaria de 1781 (perseguido por Abascal, desterrado a España, aunque luego su actuación

ya no fue la misma ni su liberalismo fue consecuente) que le merecen cálida adhesión:

> Ilustre americano
> Honor eterno del peruano suelo;
> Al fin ya quiere el cielo
> Que en jefe tan humano
> Halle la patria todo su consuelo

Al igual que Viscardo, Melgar ve en este criollo, la trazas de un americanismo que al romper las cadenas con España encuentre el bienestar:

> La América entre tanto
> La América, cobrando su derecho
> A tu sensible pecho
> Con perdurable canto
> Te llamará su gloria y provecho.

El entusiasmo patriótico de Melgar coincidía con la ilusión de las Cortes de Cádiz y el posterior establecimiento de los Cabildos, pero luego en su *Oda a la Libertad* se exalta y anhela la reivindicación de todos, incluidos los indios:

> Despotismo severo,
> Horribles siglos, noche tenebrosa
> Huid. La india llorosa
> El sabio despreciado, el orbe entero
> Sepan que expiró el mal y que hemos dado
> El primer paso al bien tan suspirado

Incluso impulsa el nacionalismo y el término del coloniaje:

Vieron más los mortales:
El cetro que al rey arrancado había
La Libertad lo dio a la nación mía.
"Acabad vuestro males
Resistid al tirano"
Dijo la diosa con acento humano.

Poéticamente establece una conjunción con la política derivada del clima revolucionario que se vive ya en toda Hispanoamérica. Sin embargo Melgar entrará en conflicto consigo mismo al regresar a Arequipa y encontrar a su Silvia renuente ante sus avances amorosos desesperados. Su poesía se tiñe de melancólicos arranques, pasa de los tonos elegiacos a frenéticos arranques sentimentales. Primero es al destino que culpa de sus males:

Por qué a verte volví, Silvia querida?
¡Ay triste, para qué? Para trocarse
Mi dolor en más triste despedida

Luego del dolor pasa al anhelo fúnebre de acabar sus males:

Lloro... no puedo más... Silvia querida
Déjame que en torrentes de amargura
Saque del pecho mío el alma herida.

El negro luto de la noche oscura
Sea en mi llanto el solo compañero
Ya que no resta más a mi ternura

Aunque resulte forzado diremos que en ese romanticismo melgariano, como en muchos poetas, amor y muerte (Eros y Thanatos) se conjuncionan:

Yo perdí a Silvia, y en su dura ausencia
De mil recelos me hallo combatido
Más que a la Parca temo de su afecto
Cualquier desvío.

Su desgarramiento romanticista, precursor en el Perú de esta escuela, es una muestra más de su importancia, porque en la poesía colonial donde primaba el amor místico sobre el Eros sensualista, era la primera vez que la figura de una Mujer (Silvia) rompía los cánones líricos reiterativos, Melgar supera a la literatura colonial concentrando en su Musa toda la ternura posible y la desesperación que lo impulsan a buscar otro estilo y otros acentos no oficiales o consagrados. El poeta mistiano encuentra en las raíces indígenas el alma popular, así pasa de la versificación y estrofas castellanas, como elegías, odas, sonetos, octavas, décimas, glosas y *canciones* que se denominarían luego *Yaravíes*, que bien sabemos derivan del Harawi (acompañado de canto) que se amestiza en Melgar, por eso el metro corto se priva de mucho retoricismo y al contrario, la rima pareada al medio, los estribillos y la cadencia lánguida, hacen patente que el poeta alimente sus pesares y requiebros amorosos con los tonos lacerados del indio transterrado, su tristeza profunda y los desgarros sentimentales. Estas canciones o Yaravíes melgarianos (cuya etimología y la génesis de este nuevo género mestizo, culturizado, ha sido estudiado esmerada y brillantemente por Aurelio Miro Quesada), tuvieron una acogida prime-

ro en las esferas populares y se convirtieron en expresión poética y musical que luego ganaría otras esferas sociales, hasta ser rescatada y preservada por todo el pueblo arequipeño.

Vuelve que ya no puedo
Vivir sin tus cariños:
Vuelve mi palomita;
Vuelve a tu dulce nido.

El término *palomita* nos remite, sin duda, al imaginario poético andino.

A todas horas mi sombra
Llenará de mil horrores
Tu fantasía:
Y acabará con tus gustos
El melancólico espectro
De mis cenizas.

Pero esta estrofa muestra el lado mórbido del amor desesperado que se tiñe de funestos presagios, la herencia de cierto barroquismo unido al impulso de muerte es totalmente europeo y tema del romanticismo ulterior.

Has logrado ya tu intento
Pero me ves yerto cadáver
Y sin aliento
Cubre, pues mi amante cuerpo
Con la gala que le es propia
A aquel que ha muerto:
Pero, cruel, teme a mi sombra
Que con voz horrenda y triste

Siempre te nombra.

Silvia la inspiradora de estos versos, está presente en toda la obra de Melgar, en la Elegía:

¡Ay, Silvia. Si al menos, tú, mi llanto
Pudieras entender y mis sollozos...
¡Ah, mi acerbo dolor no fuera llanto

En el soneto:

Que al mundo, el tiempo y a mi varia estrella
Más fino, cada vez y más constante
Les diré: "Silvia es mía y yo soy de ella"

Donde después de esta decidida oposición al mundo entero conjurado, le expresa su decepción:

No nació la mujer para ser querida
Por esquiva, por falsa y por mudable:
Y porque es bella, débil o miserable
No nació para ser aborrecida.

La *Carta a Silvia* es la historia de su pasión, de su vida amorosa y sus desventuras, recuerda con amargura: *Con cuanta indiferencia, desde entonces/ miraba yo a la pérfida Melisa*/; luego sus ilusiones: */ Tanto el deseo de tu amor me incita/ y tanto me incendia la esperanza/ de que habías de quedar al fin por mía*/; se defiende de los padres de ella : */ Han dicho que traigo la miseria/ porque ya la fortuna que vacila/ robó a mis padres y a mi anhelo niega/ sus bienes, pero a nadie tiraniza*/; le exige sinceridad: */ ¡Ay, dime Silvia, todo lo que sien-*

tes/ descúbrele a mi amor tu alma sencilla/ sepa yo cuanto piensas, y ya entonces/ seré dichoso viendo tu franqueza/ y prevendré los golpes que hoy me miman/; sabiendo que la destinan a otro esposo, termina con sus ilusiones primeras ya no intactas, lamentablemente: */ Esto es lo mismo que deseo tanto/ y que espero gozar contigo, Silvia,/ si inocente prosigues, si deshaces/ las vanas ilusiones que te pintan/ como infiel a tu amante desgraciado;/ y si por fin, el Cielo, en mejor día/ manteniéndonos firme con su brazo/ nuestros mutuos deseos verifica*/. Llena de aspectos biográficos esta carta nos expresa cuánto el poeta acusó los golpes de la fortuna y cómo el desamor lo lanzó a la desolación. Resulta evidente que en la época de Melgar todavía primaba el deseo paterno de casar a su hija contra su voluntad e imponiendo un marido de posición y hacienda, aunque no se quiera ver, es la situación privilegiada que crea diferencias de clase, que la naciente burguesía mantendrá al llegar la República, que sabemos poco o nada varió el panorama social, ni la literatura. Melgar en la *Elegía V* da cuenta del hecho: /*El fuerte* ***muro*** *que nos separaba/ lo redoblaron…*/ ya antes en la *III* decía con dolor y realismo vivencial:

> Yo perdí a Silvia por injustas tramas
> Que me formaron viles enemigos.
> Sin que algo impuro procurase nunca
> Mi afecto fino.

El que Silvia prefiriera, antes que al poeta, los intereses y decisiones familiares parece ser el motivo de su honda pesadumbre y decepción:

> Todo mi afecto puse en una ingrata
> Y ella inconstante me llegó a olvidar
> …
> Juramos ser yo suyo y ella mía:
> Yo cumplí, y ella no se acordó más
> …
> Mi gloria fue en un tiempo su firmeza
> Y hoy su inconstancia vil me hace penar.

De esto deducen algunos, que rota su ilusión romántica se lanza a la rebelión política como una suerte de expiación. Juicio trivial que desconoce lo que antes hemos mencionado, que el poeta dividido entre patriotismo y sentimentalismo se da cuenta que no son antagónicos, que en su pre–romanticismo se conjuncionan ambas fuerzas en un solo corazón y pensamiento (Luis Nieto dijo que uno completa al otro…en sus dos contornos humanos, en su cara y sello, lo quiere nuestro pueblo), Melgar lo sintetiza en estos versos:

> Por Silvia amo a mi patria con esmero
> Y por mi patria amada a Silvia quiero…

No es forzado hablar de premoniciones, pero en la selección de sus traducciones, está en Virgilio la Respuesta de Proteo a Aristeo, el pasaje del doliente amor por la pérdida de su amada: */ Por dar el triste Orfeo algún alivio/ a su amor dolorido , con su lira/ en la ribera escueta sin testigo/ A ti, dulce consorte, a ti en la aurora/ A ti al anochecer clamó afligido/ y aun entró por la fauces del Averno*/ y luego en Ovidio hay un pasaje revelador:

Oye lo que en ***tu patria*** hace te cabe
Si en ella te detienen graves causas.
¡Famoso vencedor el que de un golpe
Su amor y su dolor del pecho arranca!

También es necesario recordar que en su *Oda a la Libertad* ya se mostraba decidido a la liberación y el triunfo de las ideas y la poesía juntas:

Por fin libre y seguro
Puedo cantar. Rompióse el duro freno
Descubriré mi seno
Y con lenguaje puro
Mostraré la verdad que en él se anida,
Mi libertad civil bien entendida.

Mariátegui nos dice que este *pre–romántico* se entregó a la revolución por *cálido patriotismo* y no por *liberalismo enciclopedista*. Auditor de Guerra en la revolución de Pumacahua, fue fusilado en Umachiri cuando apenas frisaba los 24 años, lo que ha dado pábulo a que algunos digan, que el héroe quizás mató al poeta que hubiera dado en su madurez un arte nacional más importante; otros que la leyenda de su muerte heroica lo salvó del olvido. También se especula con su Romanticismo, por esencia, hasta en su muerte o martirio y se hacen comparaciones, algunas sugerentes como la de Chenier (tenemos nuestras reservas), pero lo importante es ver su trascendencia: Mariátegui, Sánchez y Tamayo coinciden en llamarlo el primer cultor de la literatura nacional y republicana, además de romántico. Otro aspecto notable para la literatura nacional es su incursión en la Fábula donde mezcla la tradición

hispana con el ruralismo de sus imágenes, un mestizaje literario que también se nutre del imaginario indígena en sus cuentos a los cuales les da connotaciones políticas. Pero en la Literatura Arequipeña, no sólo fue auroral y visionario, sino la figura fundamental cuya influencia marcó a los que vinieron luego durante el siglo XIX, pues su huella abarcó a todos los sectores sociales, lo mismo a los poetas o cantores populares como a los creadores de salones y tertulias, de la misma manera a los soñadores, amantes de la mujer o de la naturaleza o paisaje y a los que se alzaron en las barricadas de la revoluciones que se sucedieron en la pugnas políticas contra el centralismo. No es sólo el poeta enardecido, inconsolable por Silvia sino en palabras de Tamayo Vargas: *Melgar representa el nacionalismo literario en su cariño por la tierra, en la afirmación de las raíces populares de la literatura y en la personificación de los ideales de la libertad*. Y cita a María Huyese: *es el primero que pronuncia –con dulcedumbre y sencillez– las palabras del mensaje poético peruano*. (1993 T.2 p. 406)

Efectivamente, hay que resaltar que el romanticismo melgariano también se nutre del ruralismo y que en la *Oda IV (Al creador del Mar)*, expresa el éxtasis frente a lo sublime de la inmensidad y se fija en los caudales del Chili, *miserables* frente al Marañón respetable. En la *Oda III, A la Soledad*, refleja el clima arcádico, virgiliano, frente a la naturaleza benigna, que según Rousseau, curaba desventuras, así exclama: /¡*Qué tranquilo se goza/ cuando en paz dulce el corazón reposa!*/ Mariátegui escribió: *Melgar siguiendo el camino de su impulso romántico, habría encontrado una inspiración más rural, cada vez*

más indígena. Y esto es lo más notable, su creación, el Yaraví, lo inmortalizó en el espíritu arequipeño, siendo un mestizaje cultural se transforma en la identidad de un pueblo. Mostajo destaca que Melgar, hijo del pueblo, había triunfado porque su alma era la de Arequipa, con ella se canta, con ella se lucha. Aurelio Miró Quesada, concluye su libro con estas frases que no necesitan comentario: *El mayor elogio de Melgar no van a hacerlo las historias ni los libros de texto; sino aquellos anónimos cantores que noche a noche continuarán vibrando con sus versos y acongojándose con su amor imposible, entre el denso perfume de la tierra, el bordoneo ritual de las guitarras y el vivo fulgor estremecido del cielo estrellado de Arequipa*. (1978 p.185)

3.0. Si la literatura republicana empieza en el Perú con Melgar, es curioso anotar que Arequipa, después de Junín y Ayacucho, se aviene tarde a la proclamación de la Independencia, precisamente cuando Pío Tristán, el último virrey, al no ser sancionado por el Rey, renuncia y más tarde se convierte en Prefecto, conservando el poder político y con ello el de su clase social, sin que cambien las estructuras, como sucedió en todo el Perú. Mariátegui escribe *que nuestra literatura no cesa de ser española en la fecha de la fundación de la República. Sigue siéndolo por muchos años…hay que llamarla…colonial*. En Arequipa tomamos el caso de **José María Corbacho**, 5 años mayor que Melgar, abogado y compañero de éste y de Benito Laso en la Tertulia Literaria y en una logia secreta. Hizo poesía, quizás menor, como el soneto laudatorio a

Baquíjano y Carrillo, también, y a la libertad: / *Libre de todo mal, con raudo vuelo/ la nave te conduzca al deseado/ alcázar, donde fuiste proclamado/ de la patria por padre y por consuelo/…/ y sus pérfidos planes ya deshechos/ leyes promulgue al justo y bondadoso/ con que los pueblos queden satisfechos*./ Buen orador tanto en el foro como en la vida política, será recordado más como jurisconsulto que como literato. Zegarra Meneses también consigna al clérigo y patriota **Mariano José de Arce**, quien igualmente dedicó una Oda a Baquíjano, visto como héroe, tal como vimos antes, de allí destacamos estos versos: */ Si a mi afecto mi numen igualara/ Baquíjano, llegara tu alabanza/ hasta donde no alcanza/ del mismo Apolo el armonioso acento*./

Dos poetas abren el siglo republicano, luego de la muerte de Melgar y bajo su estela, aunque disímiles en sus logros y en su vida. **Miguel del Carpio Melgar**, patriota y político, que no fue ajeno a la literatura, recordado por su Canto *Al Misti*:

> ¡Qué bello es contemplarte en tu alta cordillera
> En una tibia noche de ensueños y de amor
> Y que Luna se alce de tu inmortal cimera
> Redonda y transparente, gallarda y placentera,
> Cual genio que disipa las sombras del dolor!

Cultor de yaravíes, como una reencarnación de Melgar, a lo largo de su vida cultivó muchos versos de corte romántico. Más original fue el atormentado **Ángel Fernando Quiroz Nieto**, cuya vida fue una odisea en medio de la miseria y la incomprensión, prolífico versador con más de 20 mil sonetos según él, dejó un libro *Delirios de un loco*,

magnificado por la tertulia limeña en pleno romanticismo. Poeta medicante y filósofo, extravagante, castigado con el dolor por el solo hecho de vivir, entre sus desilusiones e incongruencias extendió su verbo entre romántico y anárquico:

> Sólo llanto me inunda cada instante
> Siento agudo dolor que me destroza
> Me consume y me llena delirante
>
> ¡Oh, terrible destino! ¡Oh, vida odiosa!
> Aborrezco la luz del sol radiante
> Y la tumba apetezco pavorosa.

Manuel Castillo, otro de los poetas de esa época, hizo versos que sirven como epitafio: */Su vida fue una copa de amargura/ ¡Ay, pobre bardo! Que agotó su hiel!/ No sospechaba que la tierra impura/ Abrió la inmensidad entre ella y él./* Podríamos sumar a este vate a **Trinidad Fernández**, **Benito Bonifaz** y muchos más citados en la *Lira Arequipa*, vates de una generación posterior que han de tener su propia historia.

BIBLIOGRAFÍA

Arce Espinoza, Mario Rommel:
(2007) *Arequipeños que hicieron Historia*. Edic. Univ. Católica Sta. María

Cáceres Cuadros, Tito:
(2003) *Literatura Arequipeña*. Edic. UNSA.

Galdos Rodríguez, Guillermo:
(1967) *La Rebelión de los Pasquines*. Edit. Universitaria de Arequipa.

Mariátegui, José Carlos:
(1974) *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Ed. Amauta.

Miró Quesada. Aurelio:
(1978) *Historia y Leyenda de Mariano Melgar*. Edic. Cultura Hispánica. Madrid

Quiroz Paz Soldán, Eusebio:
(2011) *Obra Histórica de Arequipa*. Ed. Gobierno Regional de Arequipa.

Tamayo Vargas, Augusto:
(1993) *Literatura Peruana* (Tomos I y II) Peisa Edit. Lima

Sánchez, Luis Alberto:
(1974) *Los Poetas de la Colonia y de la Revolución*. Edit. Universo.

(1981) *La Literatura Peruana* (Tomos I y II) Edit. Juan Mejía Baca.

Zegarra Meneses, Guillermo:
(1973) *Arequipa, en el paso de la Colonia a la República*. Impr. Cuzzi.

Melgar y silvia:
la leyenda continúa...

Al iniciar una exposición dijimos que el título de Aurelio Miro Quesada: *Melgar, historia y leyenda,* se ha convertido en un acierto, porque nunca alcanzaremos a precisar dónde acaba una y empieza la otra. Durante la celebración del bicentenario de su inmolación se han revivido dualidades de nuestro personaje, la una es la poeta-mártir, porque algunos dudan entre cada faceta, ¿es el patriota y su fama que opacó al poeta? o ¿es el vate que alcanza una dimensión mayor que el héroe, que habría obrado motivado por la decepción amorosa como una suerte de autoinmolación? Siempre hemos mantenido la postura que no puede escindir al escritor entre épocas o motivaciones biográficas. De sobra se ha postulado que no hay tal dualidad, hay hechos que confirman que Melgar ya anidaba en sí un espíritu patriótico a la par que su vocación poética y su pasión amorosa. Además si se acepta a Melgar como romántico o prerromántico, es indudable que los románticos conjugaban en sí el anhelo de libertad poética, social y la primacía del corazón sobre el cerebro, es decir la pasión antes que la razón. La segunda oposi-

ción planteada es la de Silvia y su tratamiento poético, es decir la originalidad de sus versos.

Empecemos por el nombre de *Silvia*. El neoclasicismo revivió la modalidad de nombrar a sus amadas con nombres prestados de la literatura itálica clásica. Ya en Virgilio, siguiendo a Teócrito, se puso de moda nombrar a las pastoras con nombres de ninfas o seres imaginarios. En el resurgimiento del ambiente pastoril, la poesía eglógica se llenó de sonoros y bellos nombres que los poetas españoles trajeron a sus versiones o creaciones, de ellos no se libraron los barrocos. Si no veamos: Garcilaso acude a Filis y Climene como sus musas: Lope privilegia a Filomena (signo mítico, pues esconde la metamorfosis, precisada por Ovidio de la princesa castigada como ruiseñor, cuya connotación es evidente) y también menciona a Lucinda; Góngora reitera a Clori como su musa, pero también insiste en Leonora, Claudia, Lidia; Quevedo, por su parte, hace recaer su pasión en Lisis y menciona a Laura y Filis, peroLísidaremarca su erotismo cuando se centra en /*si a tu pecho y a tu cuello*/. Esta última anotación concuerda con la aseveración que el romanticismo logra que el poeta haga aflorar y gravitar el*eros* en su discurso. De tal suerte que Melgar arrastró el neoclasicismo en sus primeras composiciones donde abundan dichas referencias, por lo que *Melisa* y *Silvia* continúan la tradición. Esto no llama la atención de ningún historiador o crítico literario y son muchos los que han dedicado páginas íntegras a Melgar, no todas elogiosas, por cierto, lo que ha suscitado mayor polémica. Pero es el caso que con los festejos reviven posturas, casi olvidadas o desechadas. Una de ellas es la de Juan Bautista Arriaza(1770-1837), poeta neoclásico

español, que también es tipificado como prerromántico (autor de un poema erótico a *Terpsícore o la Danza*) y que en sus poesías amorosas se destacan las consagradas a *Silvia*. Recordamos a un profesor de Historia que nos sorprendió con la noticia que Melgar imitaba o copiaba al español, Jorge Cornejo Polar escribió un artículo sobre la relación entre los poetas y el nombre de Silvia. En lo de Arriaza no hay tal misterio ni novedad, pensamos que Aurelio Miro Quesada (*Historia y leyenda de Mariano Melgar*, 1978, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid) fue muy rotundo en las aclaraciones sobre este punto, mostrando argumentos contundentes de otros autores que al parecer eran afines, porque es evidente que muchos poetas españoles de la misma tendencia fueron leídos entre los miembros de La Tertulia Literaria. De allí no pasó a mayores, como se dice popularmente. Si el caso se revive diremos, que coincidencias hay muchas, sean casualidades o préstamos literarios o influencias notorias, que hoy llamados intertextos o los *bricolages*, de que hablaba Levi-Strauss. Si analizamos algunos poemas veremos que aparte del nombre, *Silvia*, que ya fue utilizado antes por otros, no hay gran correspondencia en estilo y fondo emotivo.Algunos ejemplos de los poemas de Arriaza:

/¡*Ay, Silvia!, vio los tuyos, vio aquel fuego/ que rinde a tu beldad tantos despojos/ y hallando satisfechos sus antojos/ en ellos parte a refugiarse, luego*/, se refiere a los Ojos como signo del *Amor con sus traiciones*; y es más la descripción física idealizada como *Guarida del Amor*. En *La Vida Media*, exclama: /Árdase el orbe todo entero en la braveza/ y en la gue*rras de Marte sanguinoso,/ que si de Silvia, por mayor fineza,/ besos me da de paz el labio*

hermoso/, nótese el erotismo puesto en el intento prosopográfico. En *La Flor Temprana*: /*Si tú lo vieras, Silvia, "¡Oh arbusto/-dijeras con piedad-, la suerte impía/ no te deja gozar ni un breve gusto!"*/y en *El Desconsuelo*: /*no equivale a la angustia en que me dejas,/ Silvia, cuando tu labio endurecido/ responde con desdenes a mis quejas*/.

De todos ellos, el más aproximado a una Canción (Yaraví) de Melgar, es este último, así como este verso: /*Mas tu cruel constancia ya me advierte*/(*La desesperación*). Si bien, *Silvia* es el motivo fundamental de su poesía amatoria, el tono de desesperanza y del afrontamiento de su cruel destino de amante signa su poesía del dramatismo de muchos versos clásicos y neo-clásicos. Veamos esta estrofa melgariana: /*Esta crueldad tan constante/ ese rigor tan severo,/ conque tratas a tu amante/ Cuándo tendrá fin, oh cielo*/. Es evidente cierta similitud, pero no se puede afirmar que hay copia. Frente a la reiteración de los poetas por los ojos de la musa, recurso metonímico de siempre, de llegar al alma a través de la mirada, Melgar lo reafirma: /*Una mirada tuya, Silvia mía,/ bien vale un corazón/ y el que te ve por su desgracia un día/ Te adora con pasión*/; el vaticinio de su destino, su partida irremediable, contra el poder/*que mi alma esclavizó*/, le hace concluir en una frase que en el Romanticismo francés y el peruano se exclamará tanto: /¡Adió*s, delicia de ilusión perdida,/ Que en un delirio vi!/ ¡Adiós, estrella de mi incierta vida!/* ***¿Te acordarás de mí?***/. Este tipo de coincidencias nos parece más importante precisar, si se trata de intertextos destacables, para precisar cómo Melgar pasa del neoclasicismo al prerromanticismo con

tanta naturalidad. Para Enrique Carreón Ordoñez (siguiendo el texto de Miró Quesada), entre los referentes se encontraba el mejor de todos los prerrománticos, Juan Meléndez Valdez (1754-18l7), cuyo pseudónimo literario era *Batilo*. Así afirma: *En Meléndez hay palomas que representan tiernos amadores, hay Silvias pastoriles, hay patriotismo* (*Mariano Melgar*, 1995, p.22). Como ejemplo se menciona: / *Y tú Silvia, sobre todos,/ cual rauda el águila altiva/ Se encubre, tu vuelo eleves/ y todos tu ley reciban*/; aunque luego aclara que *Silvia* encubre a una mujer famosa, al contrario de la arequipeña de Melgar, por ser una belleza arrasadora, la Duquesa de Alba (tan celebrada por Goya). Por nuestra parte adjuntamos otros versos de Meléndez para probar la filiación atribuida, así tenemos:/*Ven ¡Ay! ¿Qué te detiene?/ Ven, ven Paloma mía/ debajo de estas parras/ do leve el viento aspira*/ o este otro: /*Suelta mi palomita pequeñuela/ y déjame libre, ladrón fiero*/. Sin embargo, para los que prefieren los símiles poéticos, veamos que aparte de la coincidencia lexical, *Paloma*, adquiere en Melgar otras connotaciones, en la Canción IV (rebautizada como Yaraví) dice: /*Vuelve, que ya no puedo/ vivir sin tu cariño/ vuelve mi palomita/ vuelve a tu dulce nido*/, los dosúltimos versos sirven como estribillo, para seguir con metáforas ligadas a la sutil sustitución zoomórfica: /*No pienses que haya entrado/ aquí otro pajarillo:/ No, palomita mía/ nadie toca este sitio/ tuyo es mi pecho entero*/. El que Melgar tome como símbolo de la amada la *Paloma*, tiene para muchos rezagos de la poesía quechua donde es común este término amatorio. Pero el género de las columbiformes (paloma, torcaza o tórtola), siempre estuvo asociado

al amor, por ejemplo desde Aristóteles y en toda la Edad Media, se creía que la tórtola era *símbolo del amor fiel y eterno*. De allí que en la Italia renacentista y en España los poetas usaran el término con bastante frecuencia, por eso la confusión para los analistas. De todos los ejemplos de Meléndez, el más convincente a nuestro juicio es este: / *Tú sola me embebeces/ Tú sola, refería el céfiro y más suelto/ en torno de ella gira*/, porque semeja el tono melgariano. Para la odas se recuerda la influencia quintanesca, pero el peso de la referencia a Meléndez, por Carreón, se apoya en que Melgar dedicó a su amigo Corbacho unos versos donde exclama: / *Oí al dulce Batilo/ Cantar al campo hermoso/ hierbas y flores, fuentes y ganados/ allí busqué mi asilo/ pero me fue engañoso/ No se calmaron todos mis cuidados*/, pues la referencia a Batilo no es sólo al pseudónimo del poeta español, sino a la influencia horaciana que tiene que ver con toda la poesía bucólica posterior. Donde se acaban los símiles es en el terreno político, si bien Arriaza protestó contra la invasión napoleónica, sabemos que Meléndez, poeta y hombre de la Ilustración estuvo en contra de las Cortes de Cádiz y terminó sirviendo a los franceses. Diferente es el patriotismo melgariano contra la abolición de las Cortes y el deseo emancipador de las colonias españolas. De los tonos neoclásicos de la primera producción de Melgar y de su asomo al prerromanticismo, del cual fue precursor en el Perú, él superará el efluvio horaciano tan caro a nuestro vate, como una evolución natural. No hay duda del ambiente pastoril que se evidencia en los versos melgarianos; la Elegía IV es el mejor ejemplo: / *Mustio ciprés que viste/ crecer mi amor seguro/y en cuyo viejo tronco/ escribí: "Silvia, ya es mi pecho tuyo"*/ como es común en Melgar su poesía historia su pasión, en este casoson las desavenencias amorosas, que luego se reiterarán en la *Carta a Silvia*, por ejemplo veamos estas estrofas:/*Oídme, ya no puedo/ callar el mal que sufro/ Ya Silvia en ira ardiendo// Apagar quiere cuanto amor me tuvo*/; sabemos por él mismo que quiso regresar al amorde Melisa, por eso confiesa: */Decidle cuántas veces/ con ardor importuno/ quiso encender Melisa/ la llama que apagué* viendo su orgullo/ *Y como yo leyendo/ estos rasgos profundos/ que grabó mi cariño/ repetí, "Silvia, ya mi pecho es tuyo"/ Decidle cuántas veces/ otro primor del gusto/ otra pastora bella/ con mil caricias quiso hacerme suyo*/. El reclamo y el anuncio de muerte ante la crueldad de la amada, pueden parecer común a todo tipo de poesía sentimental que toma mucho del bucolismo universal, como estos versos: /*¡Ay, Silvia! Si me matas/ si haces hoy este insulto/ a un amor que no es digno/ sino de un amor eterno, firme y puro/ Moriré, mas mi cuerpo/haré que en negro luto/ sepulten mis amigos/ en este sitio lóbrego y oscuro*/. El nombre de *Filis*, común a la poesía de raigambre pastoril, es también aludido por Melgar en /*Filis, vuestro hermoso cielo/ si te he de decir verdad,/ me tiene el alma cautiva. /Robada la voluntad/*, confundiéndose con *Melisa* y *Silvia*. De esta suerte, podemos afirmar que Melgar puede haber tomado algunos referentes comunes a un tipo de poesía universal, no sólo porque esta era la empresa de los neoclásicos, sino porque todos se apoyan en un bucolismo virgiliano y horaciano, que resurgió en los prerrománticos, especialmente en la comunión con la naturaleza que Rousseau nos legó, pero el acento propio,

la emoción auténtica del doliente amante, cantor y actor de una pasión real y dramática, no se pueden copiar.

Para zanjar, no sé si momentáneamente, la relación con Arriaza,citamos de nuevo a Carreón, cuando este afirma: ***Algunas de estas composiciones, por posterior confusi***ón ***de los publicistas, fueron atribuidas a Melgar***. Se toman como base, los dos Manuscritos originales de Melgar (Cuadernos I y II), otros manuscritos dados a conocer por Ureta, Rada y Gamio, etc., más algunas publicaciones sueltas, unas de ellas en vida, compiladas por Miralla y las demás póstumas en periódicos como *La Bolsa* o *El pueblo*, *Cancioneros* y la *Lira Arequipeña*. Esto hace difícil demostrar la autenticidad de muchas atribuciones a Melgar, de las cuales no fue para nada culpable nuestro vate Melgar. Fueron entonces sus continuadores o apresurados seguidores los que al encontrar otros poemas dedicados a una *Silvia*, dedujeron falsamente, sin estudio previo, que eran de Melgar y los popularizaron como Yaravíes, término también impuesto, porque en las ediciones originales, las poesías de esta naturaleza fueron denominadas ***Canciones*** y no Yaravíes hasta 1862 (cuando así las denominó Mateo Paz Soldán en *Geografía del Perú*). Miró Quezada nos advirtió: *Melgar no es así el creador del "Yaraví", sino el asimilador y culminador de todo un proceso. Se enlaza con una tradición e inicia a su vez otra tradición: la del "yaraví" mestizo*. Como un solo ejemplo de dichas imposturas, al ver la edición de las *Poesías Completas* de Mariano Melgar, que en 1971 publicó la Academia Peruana de la Lengua, se puede leer en las notas al pie de página, no sólo las fuentes de los recopiladores, sino las variantes en varios documentos, cambios de títulos, ausencia o introducción de versos y algunos poemas, como *Esperanza* o *Algún* día *querrá el cielo*, con esta nota *De dudosa atribución a Melgar*. Miró Quesada insistió en tal tópico escribiendo, "*La despedida de Silvia", escrita a imitación de "La Partenza" de Metástasio, parece anunciar las horas finales de Melgar. En estos versos,* ***que más de una vez han sido erróneamente atribuidos al poeta arequipeño****, Arriaza canta con sonoridad: / Ya llegó el instante fiero,/ Silvia de mi despedida,/ pues ya anuncia la partida/ con estrépito el cañón*/.

Si se quiere ir al terreno de los textos que influenciaron, directa o indirectamente, a Melgar, tenemos que ir al encuentro de mejores poetas, que debió leer fuera del Seminario o en la Tertulia y que,como siempre pasa, se deslizan en forma inconsciente en nuestro pensamiento y reaparecen de improvisto en la escritura. No hay nadie en el arte que se libre de ello. Un claro ejemplo es la Décima, VIII o IX en otro manuscrito, que figura para la Academia en la sección Glosas y que lleva una nota (que reitera el texto de Miró Quesada), donde se indica la filiación con el Soneto, "Amor constante más allá de la muerte" del extraordinario barroco, Francisco de Quevedo y Villegas, en último terceto: /*su cuerpo dejará, no su cuidado;/ serán ceniza, mas tendrá sentido;/****polvo serán, mas polvo enamorado***/, que Melgar glosa (término adecuado, literariamente) en la primera estrofa: /*Si hay detrás de la muerte amor,/ después de muerto he de amarte,/ y aunque esté* ***en polvo disuelto/ seré polvo y polvo amante***/. Estos versos se repiten, cada uno como epifonema en las demás estrofas, de la misma manera como

aparecerán en Décimas diferentes. Pero como nadie tiene la exclusividad en el juego de Analogías o Intertextos, conviene aclarar que Borges, siempre erudito, a veces aguafiestas notable, tiende una cadena de referencias donde indica que el verso final de Quevedo, viene de Propercio: /*Ut meus oblito pulvisamorejacet*/ (*Elegías* 1, 19, titulada *Amor más allá de la Muerte*), que en la traducción española figura dentro de un contexto más amplio: /*¡Que esto mismo puedas tú sentir viva sobre mis cenizas! / Entonces la muerte, donde quiera llegue, no me sería amarga. /¡Cuánto temo Cinthia, que despreciada mi tumba, /Amor cruel te separe de mis cenizas*/. Y este no es el único ejemplo de la serie de otros basados en Propercio como en Petrarca (con Laura) o el mismo Catulo (con Lesbia), siempre alrededor de la amada ausente o esquiva y la relación universal entre el Amor y la Muerte. Así Propercio menciona a Protesilao (nieto de Filaco), el primer héroe muerto en Troya, separado de su amada Laodamia, a quien visitó su sombra y ella se suicidó para acompañar a su esposo en el *más allá de la muerte*. Estos versos son extraordinarios: */Allí, sea lo que fuere, siempre seré tu espectro: / un gran amor atraviesa incluso las riberas del destino*./Sobran mayores comentarios, el viaje del alma quevediana y el de Melgar que reitera al final: /*Venga la segura constante;/ pero esta impía, ¿qué hará?/ En polvo me volverá/ polvo seré, polvo amante*./ Si siguiéramos esta tónica, llenaríamos muchas páginas analizando referencias, lo cual nos parece insulso, porque de la misma manera podríamos proceder con otros autores y descuidaríamos lo esencial: el goce ante el poema, la captación de su sentido y su análisis literario.

Pero volvamos a *Silvia*, nombre que escoge Melgar para centrar en esa imagen más que pastoril, el de la Musa inspiradora de su poesía. *Silvia* ya fue escogida como personaje especial en muchas obras, por ejemplo Shakespeare, que, como sabemos tuvo mucha influencia itálica, en *Los dos hidalgos de Verona*, usa para su personaje principal el nombre de Silvia. Su enamorado Valentín, entre la desventura y la angustia exclama: /*...Y pues mi afecto aparece libre y franco, todo cuanto te tuve torno a entregártelo en Silvia*/; cualquiera diría que semeja en algo el tono melgariano. Lo que sucede es que dicho planto amoroso, de herencia grecolatina, era común en la poesía tanto lírica como dramática, si no vemos al mismo *Cisne de Avon* en sus *Sonetos*, en el CIX nos dice: / *Oh, no digáis nunca que fue infiel mi corazón,/ aunque la ausencia pareciera templar mi llama/ Me sería tan fácil desertar de mí mismo como/ alejarme de mi alma, que reposa en tu seno/*; en el CXXXI encontramos esta estrofa: / *Te portas de modo que eres tan tiránica como aquellas/ a quienes vuelve inhumanas su orgullosa hermosura; pues bien sabes que para mi corazón tierno y loco eres la más bella y estimada joya*/; y por último, en el CXLIX : ¿Es que no pienso en ti, cuando me olvido de mí mismo*,/ por tu amor todo tiránico?*/. Resulta improbable que Melgar conociera estos versos, pero no hay duda que algunos neoclásicos españoles estuvieron al tanto de los movimientos literarios de su época. *Silvia* seguirá siendo un nombre literario caro a los autores del mismo estilo, como en Francia, Marivaux, quien en su excelente comedia *El juego del amor y del azar*, denomina Silvia a su personaje principal, en la Escena IX del Acto

II, su amante Dorante (tras su disfraz) le confiesa: /*Mi desgracia es inconcebible*. Tú me arrebatas quizás todo el *sosiego de mi vida*/. Y ya es suficiente para las filiaciones discursivas y para cimentar la idea que Melgar usó a *Silvia* como el nombre en el cual se compendiaban la gracia, el encanto, la ternura de un gran amor, causante del desasosiego y también de las desgracias del desprecio o el olvido.Miró Quesada ilustra mejor cuando recuerda que *un Juan Pablo Forner (1754-1797)* vuelve a utilizarlo en el bello soneto *"Desesperación del pastor Aminta": / Herido de tu amor, Silvia, ¿qué espero?/;* en el Madrigal *"La Abeja",* en la anacreóntica *VIII, "A Silvia"* y aun en la *"Sátira contra los vicios introducidos en La Poesía Castellana, premiada por la Real Academia en 1782*.Estuardo Núñez ya trazó acertadamente las fuentes itálicas de la poesía melgariana.

Silvia ha sido identificada por los historiadores, basados en diversos testimonios, como María Santos Corrales, prima en segundo grado del poeta y a la sazón casi una niña con13 años, él frisaba los 20 cuando, según Carreón, la convirtió en su *amada ideal*. Ya se ha repetido hasta el cansancio esta identificación (Fabio Melgar, Mostajo, Miró Quesada entre muchos) y ya no quedan mayores dudas; de la misma manera que el primer enamoramiento fue de "Melisa", señalada como Manuela Paredes, también jovencita, de coquetería temprana y de inconstancia sentimental: /¡Miraba yo a la pérfida Melisa! /*Sus amantes, su amor, susrelaciones/ no tuvieron ya más para conmigo/ ni un rastro del poder que antes tenían*/; ¿fue esta pasión fugaz y *mal correspondida* la que motivó el soneto "No nació la mujer para ser amada"? En la cadena

interminable de referencias, Miró Quesada nos ilustró, que al igual que *Silvia*, *Melisa* era nombre común en la poesía de corte pastoril y amatoria, como los casos de Fray Diego González, donde un supuesto pastor Delio cantaba a una "Melisa"y que el propio Arriaza (motivo de estas disquisiciones tardías y quizás inútiles) escribió un idilio "Aglauro y Melisa". Estas precisiones biográficas sirven para que Miró Quesada afirme: *Pero la "Silvia" de Melgar no fue una ficción poética, sino una mujer de carne y hueso*. Sin embargo, entre la historia y la leyenda se incrusta esta referencia de Fabio Melgar (hermano del poeta) en 1965 (50 años después de la muerte del poeta) María Santos Corrales, al enviudar del limeño Manuel Amat y León (en 1860 exactamente) nos dice con presunción más poética que real, que ella "fue digna de la pasión de Melgar ***y supo amarlo***". Las explicaciones sobre los altibajos del romance, los calificativos, "*Eres cruel*", *esa crueldad tan constante,anda pues ingrata*, que se mezclan con otros reclamos, nos hacen dudar de esta afirmación. ¿Podrían justificarse estas reticencias y vacilaciones por la edad de esta "Silvia" del poeta?,quizás, pero sabemos que ya era núbil y que como tal ya estaba preparada para las nupcias. No es forzado, recurrir a Julieta, porque a punto de cumplir los catorce, su madre le anuncia que ha sido solicitada en matrimonio y no estamos forzando el símil, ya que Miró Quezada compara los destinos de ambos amantes y nos dice que Romeo también pasó del encanto de Rosalinda a la bella Capuleto. Y aun recurre a la rubia Melibea cautivando a Calixto. Mezclar la historia con la literatura es el comienzo de la fabulación, si comparamos a personajes reales con literarios ayudamos a la cimenta-

ción de la leyenda, por ejemplo sobre el retrato auténtico de Silvia-María Santos, que no existe, se recurrió a una anécdota de Miller, en sus "Memorias", en su encuentro con *una joven de unos 25 años y muy linda, de cabellos rubios y ojos azules* (…) esa señora (vivía retirada con su marido) era la *que inspiró la vehemente pasión que con tanto mérito cantó Melgar en sus "tristes" y que no correspondió al puro amor de aquel desgraciado poeta.* Y luego relata que cantó y lloró *en recuerdo de la muerte desgraciada de Melgar*. No deja de ser bella la alusión, pero Mostajo que intentó trazar un retrato de Silvia, la desmintió rotundamente con argumentos biológicos y dejó abierta la posibilidad que se hubiera tratado de Melisa. De todas maneras se está hablando de María Santos Corrales de Amat, el personaje real, del cual no tenemos una descripción física concreta (salvo el retrato de Barbieri que corresponde a su ancianidad y que en forma antirromántica se exhibió como la musa de Melgar). Por su parte la familia Corrales Velarde exhibió un retrato de Silvia, joven bella, en su balcón, anunciando una serie de fotografías. (Hay que aclarar que los retratos en daguerrotipo, en Europa, datan alrededor de 1850). Los historiadores desecharon la foto como auténtica, pero al menos nos dio una idea de cómo pudo haber sido la musa del poeta), pues "Silvia" murió con el poeta. **Que era una creación poética, sí, que detrás de la cual hay una mujer real, sí.** Pero fue idealizada por el vate, dándole matices especiales, no era no sólo mirarla *con los ojos, sino con el alma*, como dicen los románticos. De tal suerte *Silvia* ***es y no es*** María Santos Corrales. Pertenece a esa categoría de Símbolos "intemporales" como son los

célebres motivos amorosos de grandes poetas que eran mujeres reales tras los pséudónimos famosos: Lesbia era según algunos historiadores Clodia (recordada no muy gratamente por Cicerón), mas sus retratos imaginados por grandes pintores no coinciden con la auténtica; Horacio amó a Lydia (al parecer una cortesana), Propercio a Cynthia tras la cual se esconde Hostia (mujer casada), Tibulo a Delia (una esclava llamada Plania) y así la relación crece. Retratos de ellas no existen, salvo los imaginarios de algunos pintores o las imitaciones de varios poetas renacentistas y neoclásicos europeos. Otro caso es el de las amadas que murieron jóvenes, y fueron recordadas toda la vida del poeta amante. Laura por Petrarca, Dante conoció a Bice, hija de FolcoPortinari a quien amó por siempre y cuando murió, él la bautizó comoBeatriz. Melgar es un caso singular, él murió a los 24 años, su *Silvia*, María Santos Corrales, debió frisar los 17 o 18. Cuando ella se casó 4 años después, ya dejó de ser *Silvia* (mujer idealizada que murió con el poeta) y a partir de ese instante fue María Santos Corrales de Amat. La mujer real sobrevivió a la musa, se independiza y ya no interesa, sino a los historiadores, para la literatura *Silvia* trasciende la realidad, será siempre la joven que amó el poeta cuando la conoció y ella tenía 13 años y su pasión, sus desventuras y desdichas le acompañaron hasta la muerte y todo terminó, salvo el recuerdo de ella a través de la poesía, siempre joven, como el poeta la amó. Lo demás es especulación no comprobada por nadie, ni familiares ni historiadores, ¿es que ella le amó verdaderamente?, ¿fue ella un amor platónico o hubo acercamiento sexual?, se deduce que Melgar, quiso casarse y por tanto la respetó, demostró a

los padres que su amor era sincero y sus proposiciones honestas, pero nada de eso cambió su suerte, fue rechazado. En la serie de idealizaciones anotamos dos poemas dedicados al personaje dual: *Romance para María Santos Corrales* de Jorge Bacacorzo y *Carta que Silvia debió escribirle a Melgar* (*Ese día/ he de llevarte más íntimo/ más mío/ y antes de la hora sexta/ se han de alargar las vegetales ramas/de mi sombra/ como besando un pedazo de tu suelo/*) de Brunilda Joyce. En fin, como decía Eusebio Quiroz, no hay testimonio alguno que indique de María Santos Corrales aceptara ser la *Silvia* de Melgar, ni menos que se identificara con ella, es decir no fue la *heroína romántica* que todos imaginan, sino una jovencita que aceptó el galanteo y el enamoramiento del poeta, pues no sabemos si lo amó, profundamente, (*Sin darme esperanza,/ sin darme consuelo/ sin poderme llamarme tuyo/ en ningún tiempo*/) o si sólo fue un romance pasajero y que ella ante las exigencias familiares o el propio interés de buscar un matrimonio conveniente, desechara tal idealización y se conformara con ser una mujer de su tiempo, clase social y alentadora de una comodidad burguesa como esposa de un militar o de un jurisconsulto./¿Será otro, acaso, el feliz/ *a quien tributas las glorias/ que a mí me niegas?/*

Como siempre sucede, la muerte de un personaje importante, sea poeta o héroe, propicia la leyenda cuando la historia deja lagunas, por insuficiencia documental, como lo ha precisado Eusebio Quiroz Paz Soldán. La *Leyenda de Mariano Melgar* empieza luego de su sacrificio en Umachiri y surgen historias y anécdotas que bordean la fantasía literaria, la conjetura, cuando no la paradoja,

por ejemplo Artemio Peraltilla insiste en la denuncia de Miguel del Carpio (sobrino del poeta) ante el Obispo De la Encina, por lecturas prohibidas; en torno a su fusilamiento se tejieron contradictorias versiones, ¿rechazó o no al confesor?, ¿dio él mismo la orden al pelotón?, ¿apartó la venda de sus ojos?, ¿murió pronunciando el nombre de su amada?, etc., etc.; sobre la identidad del marido de María Santos Corrales también se cruzaron datos de leyenda que la historia ha desmentido. A los 200 años de Umachiri, creyendo precisar a la Historia, se logra que la leyenda crezca; leemos con asombro que algunos descendientes (?) quieren probar que Melgar se casó y tuvo descendencia (¿será una prueba estos versos? /*Sin fingida vanagloria, / ya sin el menor dolor, /he puesto en otra mi amor/ y ésta es mi dicha y mi gloria*/), otros publicitan documentos inéditos, que no cambiarán en nada lo ya estudiado. Queda, por último, el retrato de Melgar, se da como auténtico el publicado en 1892 en la "Revista Ilustrada de Nueva York", pero Artemio Peraltilla (1973, *Mariano Melgar -Sus amores con "Silvia"*-) coloca esta apostilla: *Por su antigüedad, este, ¿será el autorretrato de Melgar*?, en base al cual se han elaborado los retratos de Melgar, menos juvenil, pero manteniendo sus rasgos físicos. El retrato más difundido es el dibujo que pertenece a Evaristo San Cristóval. Suponemos que los hermanos o sobrinos darían fe del parecido, pero como siempre sucede el autorretrato pictórico o literario, no es fiel al personaje de carne y hueso, siempre hay rasgos que se idealizan, sobre todo si la intención fue un apunte de sí mismo en una etapa de la vida. Como hecho *anecdótico*, en 1965 el Concurso Municipal de Pintura, fue consagrado al me-

jor Retrato de Melgar. Los participantes, tomando como base el bosquejo aludido, recrearon la figura del poeta-mártir, destacando, según los periódicos de la época, el de Carlos de la Riva, una imagen casi épica del prisionero en su celda, donde las visiones recrean los hechos históricos; el de Oswaldo López Galván, de corte modernista, superponiendo elementos poéticos y musicales. Sin embargo, el Jurado declaró desierto el Premio Municipal, dando lugar, el insólito dictamen, a un escándalo. ¿Qué pensarían los miembros firmantes?, ¿Qué no se ajustaron al modelo canónico del Melgar verdadero?, ¿y cómo era?, ¿el mismo del bosquejo o el que figura en la Galería de Arequipeños Ilustres, obra también de un pintor?

Melgar y Silvia, han pasado a ser parte de la innumerable serie de parejas románticas, convertidas en símbolos literarios, donde se confunden personajes reales con otros enteramente ficticios; pero todos rodeados de misterio, aureolados por la leyenda. La lista es inagotable, como Petrarca y Laura, Dante y Beatriz, Abelardo y Heloísa, Paolo y Francesca, Hölderlin y Diotima (SusetteGontard) en la realidad; Romero y Julieta, Calixto y Melibea, Pablo y Virginia, Efraín y María, Eduardo y Amalia, etc., en la ficción. En el caso de nuestro poeta-símbolo, la historia puede aclarar ciertos puntos y datos biográficos; se pueden argumentar contextualmente los motivos de sus amores, casi imposibles, confirmando las características del romanticismo universal, de la poesía erótica o amorosa en el mejor sentido. Pero lo único que nos debe interesar es la poesía en sí, donde se funde la lírica culta con la lírica popular, los tonos elegiacos de ambas corrientes con la exaltación patriótica y el tono especial del

visionario que anhela construcción de una nación integradora e igualitaria. Melgar es romántico espontáneamente (no afincado en ninguna escuela o corriente académica), tanto por la lucha entre su razón y el sentimiento, como en su deseo de libertad, que hubiera posibilitado tanto la feliz culminación de su romance, como la del pueblo a quien amó y legó su arte. Los debates han de centrarse en si fue trascendente su mensaje poético o, como algunos esteticistas insinuaron, lleno de imperfecciones o giros imprevistos del lenguaje. Lo que nadie refutará es la aserción de Mariátegui y otros estudiosos, que fue el primer poeta republicano, que dejó atrás la lírica colonial. *El primer momento peruano de esta literatura*.

BIBLIOGRAFÍA

Carrión Ordóñez, Enrique:
1995. *Mariano Melgar*. Editorial Brasa S.A. Lima. Perú

Espinoza Delgado, Rodolfo:
1967. *Mariano Melgar, romántica personificación de un precursor de la Independencia del Perú*. Tesis Univ. S. Agustín. Arequipa

Mariátegui, José Carlos:
1974. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Amauta. Lima.

Melgar, Mariano:
2012. Poesías Completas.Cuzzi y Cia Editores. Biblioteca Arequipa.

Miró Quezada, Aurelio:
1978. *Historia y leyenda de Mariano Melgar*. Edic. Cultura Hispánica. Madrid

PeraltillaDíaz, Artemio:
1973. *Mariano Melgar - Sus amores con Silvia*- Edit. El Sol. Arequipa

Quiroz Paz Soldán, Eusebio:
2011. *Obra histórica de Arequipa*. Biblioteca Arequipa. Gobierno Regional

Gallegos sanz o el mosaiquismo folklórico

La finura no es más que
Una pobre habilidad.
–La Rochefoulcaud–

Manuel Gallegos Sanz publicó su cuarto libro poético, ***Cantares Cholos***, el mismo que vino a confirmar su indesmayable espíritu arequipeñista: su predilección panteísta por el tema y la forma breve, rápida y certera. A menudo epigramático, otras profundo y filosófico, a menudo dolorido o desencantado, pero, las más, alegre, despreocupado, irónico, satírico, ligero en el juicio, si se quiere, valiente, con la lisura a flor de labios o sensualista, en la pletórica eclosión de espíritu epicureísta, que el campo le insufla. Llevar todo esto a una altura estética, ha sido la honda preocupación del poeta popular que hay en Gallegos Sanz.

Hay por cierto, un anhelo de preservación de todo lo auténticamente nuestro, de esa enjundia chacarera, esas exclamaciones campechanas, que hoy son motivo del estudio folklorista, ya casi olvidado. Pero a la vez, una especie de identificación poética con el amor que siente por el agro, la tradición y la embriaguez de la pasión telúrica, que le hace confrontar su mundo frente al avasallamiento

que quiere imponer la ciudad. Quizás, si veladamente reluce el fondo social en la poesía; el *Loncco* ingenuo, alegre y tesonero, frente al *Ccala* usurpador, invasor y astuto. En esa copula continua y trágica, a veces, del *Ccala* que persigue a la *lonquita*, está presente el poder y las malas artes del propietario frente al trabajador; del rico contra el pobre, del blanco frente al cholo o mestizo, quien se siente encandilado por la luces y la amoralidad de la ciudad.

FORMA Y ESTRUCTURA RÍTMICAS

Los *Cantares Cholos*, están construidos a base de cuartetos, todos versos hexasílabos y es notable ver cómo el poeta convierte una serie de errores gramaticales arequipeños (falsa diptongaciones) en graciosas sinéresis, a fin de completar la métrica. Los cuartetos mantienen una rima, casi siempre consonante, entre el segundo y cuarto versos. Esta forma, nos parece derivada del Romancero popular, que fue resultado de la partición de los hexadecasílabos pareados, en cuatro octosílabos con rima en los versos pares. Quizás el menor número de sílabas que emplea Gallegos Sanz tiende a dar ligereza al verso. Pero estos versos no son del todo españoles, tenemos un antecedente quechua en el Wawaki, algunos de los cuales (según Suárez Miraval en *"La Poesía en el Perú*) tienen casi la misma construcción. Sea como fuere, de ambos ha quedado el aire festivo y popular, que en Gallegos Sanz se emparenta con el canto desaprensivo.

Los cuartetos contienen un ritmo binario, que generalmente está marcado en segunda y quinta sílabas y proviene de la predilección del poeta por encerrar su poesía en dos cláusulas rítmicas anfibráquicas: */Soy árbol de invierno, /sin hojas ni ramas;/ los vientos, la nieve,/ son males que arrasan/*. El esquema es simple:

O ó o / o ó o (X)
Laal – TI– vez / es NO– ble
O ó o / o ó o (A)
De– MUY– al / to– PRE– cio
O ó o / o ó o (Z)
Noha – BLE– mos / de– GLO– rias
O ó o / o ó o (A)
De– LAN– te / del– NE– cio

Donde contemplamos el ritmo y la rima, aunque no faltan algunos troqueos:

/Eres como el trébol / (E– res/ co–moel/ tré– bol/
Ó o / ó o/ ó o /

Que dan a la poesía de Gallegos Sanz, los saltos abruptos de las tonadas campestres.

La estructura del libro en doce clases de Cantares: Cholos, Rajachos, De Gesta, Lapidarios, Filosóficos, Sociales, Satíricos, Picarescos, Lonkos, De Carnaval, Místicos e Infantiles; revela de por sí una entonación, cuyos acentos van siempre en tono ascendente. Quizás sea necesario anotar que el uso de tonillos de nuestra campiña, rompe a veces con el ritmo uniforme, para intentar algunos anapestos forzados: / *Esperá el zurriago; / aguantá las*

cueras/. Pero es, precisamente el colorido musical de los cantares.

MOSAIQUISMO TEMÁTICO

La experiencia otorga al poeta una nueva dimensión, Víctor Hugo desecha el exotismo de sus poemas juveniles, para alcanzar una visión universalista, casi clarividente. Sin embargo, otros poetas sufren un agolpamiento de ideas, que otorga a su poesía una densidad, a ratos exacerbada

En Gallegos Sanz asistimos a una nueva tónica, la dispersión de ideas, que parece ser una prolongación de su personalidad, él es maestro, escritor, folklorista, crítico de arte y sobre todo un intelectual que no desconoce los avatares políticos; así en su vida sorprende por sus juicios de variada índole. La temática de su libro, está dispersa, de suerte que no hay unidad ni tema predominante. Por ello tenemos una especie de blasón chocanesco (cuando no rubendariano), mediante el cual se autodefine: */ Yo soy el que canta/ todo lo peruano/ el mito y la historia/ al indio, mi hermano/*, luego define su poesía */ Mi verso es espejo/ del alma del pueblo/ vibra en sus ansias/ refleja su duelo/*.

Luego hay tonos épicos cuando se refiere a Arequipa: */ Tierra de la Silvia,/ Ciudad de Melgar:/ aquí todo esplende./ Sillar y cantar./ Arequipa agreste/ Ciudad de primores/ eres Campo y cielo/ tierra de las flores/*. Aquí como en muchos cantares está la respuesta al telurismo del poeta, que despliega colorido y emoción. Esa

admiración le obliga, inmediatamente a ensayar una fragmentada Arte Poética: */Poesía es campo/ misterio del Mar;/ grandeza del hombre/ amor y cantar/*.

Los versos que vienen luego, son una dispersión de reflexiones sobre la guerra, la política nacional, las elecciones, las huelgas, la Universidad, el periodismo, etc., además de incluir una serie de juicios personales sobre los pintores, los distritos de Arequipa, incluyendo sus preferencias, las cualidades de sus amigos o los defectos de sus enemigos. Personajes de la historia, santos, vírgenes o personas corrientes de nuestra ciudad, todos desfilan entre las anotaciones satíricas, admirativas, algunas burlescas, hasta el insulto (el burro Mardove), otras de sabor humanista (Patricio Lumumba).

LENGUAJE AMBIVALENTE

Si la profusión temática, parece una pretensión en Gallegos Sanz, en cambio el lenguaje utilizado es simple y llano, hasta el prosaísmo. Pero esto es aparente, pues en la serie de aseveraciones en encuentran imágenes directas: metáforas simples o epitéticas, que traslucen una dualidad: o Gallegos Sanz mantiene un buen oficio poético, que matiza con expresiones teratológicas o, por el contrario, es un vate de limitados recursos, que a veces consigue momentos de gran lirismo. No hay posición intermedia. De todas maneras el juego folklórico de frases populares, a veces con una reiteración emotiva, revela el poco cuidado formalista del autor para ganar en fuerza o en un efecto directo. Otra anotación es que ha sabido llegar hasta la

línea entre lo audaz de lo vulgar, sin haberla transpuesto; es cierto que hay una serie de secuencias sensuales o sugerencias extremadas; pero todo es producto del burlón espíritu festivo, que procediendo de la campiña, y que surge tras la contemplación bucólica, remedando, en parte el desbordamiento dionisiaco.

Por último, tal como lo exigía el mosaiquismo temático, el poeta utiliza una serie de figuras patéticas, entre las que anotamos las siguientes, fundamentalmente, la deprecación, la execración y la sentencia. Tampoco son extraños los giros hiperbólicos o los apóstrofes, que luego contrastan con la tendencia quechua del diminutivo, que nos transporta a verdaderos momentos de ternura.

VALOR LOCALISTA

El libro de Gallegos Sanz, es indudable que concitará en otras latitudes un interés sociológico y quizás antropológico, por la dimensión humana que trasunta. El ritmo carnavalesco, entre pagano y cristiano, nos habla de un mestizaje hecho institución. Su valor como pintura local es innegable y además, porque en él está presente la preocupación del hombre contemporáneo por dominar el saber universal, desde la política hasta los *ismos* artísticos y expresarlos con una sencillez que anatemiza toda ostentación o exclusivismo.

La poesía de guillermo mercado

Porque sólo la poesía puede contar sus sueños;
Con el solo magnífico hechizo de las palabras puede salvar
A la imaginación de la negra cadena
y el mudo encantamiento.

John Keats

"La fuente de la poesía es siempre un
misterio, una conmovida perplejidad
ante lo irracional, tierra desconocida ... "

Cesare Pavese

El mejor estudio sobre la poesía de Mercado lleva la firma del notable maestro Enrique Azálgara Ballón, harto significativo, porque se encarga de dilucidar las odiosas comparaciones que establecieron otros estudiosos, con bastante ligereza como es el caso de Luis Alberto Sánchez quien afirma: "Algunos pudieron descubrir en él huellas de Alejandro Peralta; a nosotros nos parece más bien se podrían establecer analogía con Eguren, pero aprovincianado." Luego buscando siempre huellas, predilección crítica en torno a las fuentes, como si fuera un prurito de erudición o un recorte de la originalidad del poeta estudiado; sigue diciendo LAS; "La poesía de Mercado, como la de De la Fuente. Se le pudiera comparar con un Francis Jammes surperuano ...". Por su parte Tamayo Vargas sostiene que "El expresionismo de Mercado es también entusiasta y de gran limpidez. Su fuerza se manifiesta en periodos largos, en paralelismos atrevidos, en sonoras construcciones que, a veces, recuerdan a Pablo Neruda

...". Otro referente al que alude Tamayo es el estudio de Estuardo Núñez sobre el expresionismo indigenista o "regional" como una tendencia activista, donde "el indio está expresado en poemas con temática inmediata, cercana y simultánea con la labor del creador ... el expresionismo es, ante todo y sobre todo, un movimiento humano que ha marcado y determinado una misma modalidad estética" ...

El mismo Azálgara no escapa a la tentación de los símiles y anota: "Ha creado muchas cosas de Arequipa y de América, como Vallejo, como Neruda, como Rodríguez, como Hidalgo, como los Guillén (el nuestro y el cubano) instrumentos ellos de que echa mano la naturaleza para hacer mejor sus cosas". La ubicación en el siglo y en las corrientes literarias me parece acertado, por lo que sería ocioso reiterar tan acertados juicios, por lo tanto ensayaremos una apreciación de la poesía de Mercado en sí y por sí misma.

1. INDIGENISMO/ CHOLISMO

La aparición de Mercado en el panorama literario nacional se concreta con su aceptación por Mariátegui y sus colaboraciones en "Amauta". Es el momento del Indigenismo como una corriente total, ya que su manifestación es enteramente social, la reivindicación del indio y su aparición en la literatura como personaje y motivo central, que tiene su correlato en las aspiraciones de muchos de volver al añorado "Tawantinsuyo" y en las rebeliones indígenas que coincidían con las nuevas formas de li-

quidación de las comunidades, lo que será reflejado con mayor vigor en la novela.

Los movimientos regionalistas consagran el tema, no sólo en la literatura, sino en la plástica y la escultura, que son, precisamente, exaltados en "Amauta". No es pues el influjo del Grupo Orkopata el que motiva la poesía de Mercado, porque ya se respiraba en el ambiente artístico un "elán» indigenista, si cabe el término, con todas las restricciones que ya Mariátegui anotaba, al decir que sigue siendo una literatura de blancos, costeños o mestizos.

Tampoco es el «cholismo» de Percy Gibson, que Azálgara define críticamente: «le canta desde fuera (al cholo), mirándolo como un risueño espectáculo (...) en actitud esteticista». Es notable que el grupo Aquelarre tenga un sentimiento regionalista a ultranza, que ponga como acento primordial el encanto por el terruño y por la identidad de un pueblo vigoroso, mestizo y una forma de vida rural que se combina admirablemente con el urbanismo, en una simbiosis de dos fuerzas antitéticas que se conjugan maravillosamente en la literatura como «loncco/ ccala» amándose y rechazándose en intermitentes juegos de alternancia simbólica.

Mercado, ya muy temprano en 1924, en «El oro del alma», sorprendía con sus ecos indigenistas, llenos de una pureza de sentimientos que son parte de su identificación con el indio, sus sufrimientos y postración, por eso ensaya tonos dulces, dolidos y acuciantes, a la vez.

> India Sembradora ...
> Deja tu semilla, que el surco está abierto;
> Ponla como sabes, hondo, muy hondo ..

Hasta que la tierra colmada y fecunda,
Levante su grito de Vida.
India Sembradora ...
Regálame tu alegría después de la siembra
Tu alegría salvaje ..,
Cuando a la hora de la sangre,
El sol se acuesta, como un Inca viejo.

Pero es en "Un Chullo de Poemas" (1928), donde define su acento y su estilo tan lleno de sorpresivos giros que van más allá del pintoresquismo de los cholistas o modernistas ecos exuberantes. Así aparece:

Mañana de domingo enchullado
La Plaza sangra de indios a borbotones
...
de la jaula del campanario
se desbandan los repiques empollerados de huaynos.

Nótese la predilección por la metáfora y la sinestesia, en una mezcla de colorido y sonoridades, aparte de esas bellas y típicas parasíntesis, donde crea palabras con prefijaciones y derivaciones auténticas que logran una constante en toda su poesía, como "enchullado" y "empollerados", que nos remiten el ambiente mismo.

Cómo no emocionarse ante pinceladas precisas y estéticas, al mismo tiempo, que son, realmente, un magnífico ejemplo de la poetización del alma indígena:

Chullo tejido con miradas de ñustas
Teñido de crepúsculos.
Chullo laxo de la borrachera

De cuántas danzas como guerras
Cuerpo a cuerpo de la alegría.

y con la misma técnica para la creación inusitada de vocablos expresivos:

Chullo, ahora que es domingo, la chullera del Alma
Te quiere

Mercado acude a su ingenio sin par para seguir dándonos efectos sinestésicos, como este ejemplo de superposición de sensaciones andinas:

Cómo lentejuelas el quechua
En la boca de la india, en su charlar
y *los cerros emponchados de silencio*
Se animan, aireados como un viento
Arremolinado de huaynos.

Pero no es sólo el descriptivismo ni los afanes antropológicos lo que Mercado ensaya en su poesía, sino que el poeta mismo identificado con el indio y su destino, asume un compromiso que va más allá del ímpetu social, que seguramente testimoniaron otros escritores y ensayistas en su época. Así vemos:

Hondazos
Hondazos divinos, como si fueran dioses
Ensayan los indios
los vientos viudos, hechos pututos de ese juicio final
se cruzarán de Sur a Norte
de Este a Oeste
entonces
de los honderos, el hondero mayor

de un solo hondazo arrojará a los cielos
el nuevo SOL
QUE HA DE ALUMBRAR AMÉRICA.

El mismo afán épico, que asoma en este final de apoteosis, volverá con más ímpetu en su "Poema a Túpac Amaru", que se inicia con estos versos:

En un poema palpita un pueblo
A redimir a América de su lecho de oprobio
La alboral rebelión de tu raza de piedra.

Para luego iniciar una profética imprecación nacida de la contemplación de la lucha libertaria: "en el aire que nos envuelve respiramos / el oxígeno de tu rebeldía /. .. el zigzag de los rayos y el carbón de la noche / ensayan todavía tu gesto revolucionario. / Y los crepúsculos de América se encienden / y nos alumbran / con la púrpura llamarada de tu alma. / y ella arderá inextinguible devorando los siglos / arderá desde la tierra, desde la angustia / y desde la muerte".

Pero es en "Cholita" donde se define el mestizaje auténtico, el que compete a nuestro agro, teñido de un bucolismo tan admirado y plástico que invita a la delectación y añoranza. Estos versos preludian su posterior costumbrismo y a la vez definen su voz modulada en arpegios campestres:

CHOLA, cholita, te van diciendo
Los árboles abuelos de la carretera
Es *que te vieron nacer*
Quizás como un matecllo, de la acequia,
del vientre de tu madre.

2. DEL COSTUMBRISMO A LA UNIVERSALIDAD

Los primeros comentarios sobre la obra de Mercado remarcan a su poesía como la "más alta expresión regional y chola ... donde aparecen poéticamente los arrieros, las acequias, el campo arequipeño y la emoción campesina del hombre chacarero" (Tamayo Vargas). "Cultivaba entonces el ultraísmo, pero sin quererlo desprender de su inevitable engaste de provinciano" (LAS). Otros aluden, siempre al colorismo de su poesía y la impresión que nos queda, es que las frases no definen ni un elogio ni una crítica, sino simplemente una forma de comentario que evita el juicio definitivo. No sabemos si se trata de lo que Mariátegui calificaba de "prejuicio aristocratista y academicista", porque en el fondo se trata de relegar al poeta al ámbito popular. Por lo tanto resultan más válidas que nunca las palabras que sobre Melgar escribiera JCM, ahora aplicadas a Mercado: "El artista que en el lenguaje de un pueblo escribe un poema de perdurable emoción vale, en todas las literaturas, mil veces más que el que, en lenguaje académico, escribe una acrisolada pieza de antología".

El mestizaje arequipeño tiene un sello distintivo, que nos permite hablar de un tipo nuevo en el conglomerado de fusiones en todo nuestro país. Por eso la esencia de la arequipeñidad la buscamos en su ruralismo, que tenía trazas edénicas, cuando todo se involucraba en nuestras costumbres y lenguaje especial. Sino veamos estos versos de Mercado:

La tarde, era una virgen lánguida,
Desnuda,

Tendida sobre el fino dosel del horizonte
Rosas sobre los senos. La cabellera suelta.
Llovía
Como oro sobre el paisaje inmóvil
(El Sol
Era un rubí engarzado, en el fondo)

Si bien es cierto que el paisaje corresponde a la visión extasiada frente a nuestra campiña, es también cierto que toca lo universal, donde el poeta comulga una sensación íntima con el misticismo de la naturaleza que fluye serena. Suena distinto, pero con idéntica emoción, más localista, es cierto, pero igualmente bella y sugerente esta nueva sinfonía de colores:

Chullo que te deshilas, corazón de payaso
de un indio bailarín
orazón exprimido, nostálgico, traído
en atados a la feria del domingo

La conjunción de estas dos estancias, lo local y lo universal, se notan en todos los versos de Mercado, aunque en algunos confluyan naturalmente:

Una nube, una nube, una nube
Como un niño nacido del vientre del cielo
Ha bajado a arrullarse en la arboleda
Chopin en la garganta de los pájaros.

Y el sol qué bulla la que hace
Corriendo a saltos largos por todo el poblacho.

Mercado ama a su pueblo, a su tierra multicolor y ama sus esencias, por eso la profusión de tonalidades, porque Arequipa es blanca y mestiza, es española y chola y el poeta camina entre las dos orillas de ese río lírico que tiene en su nombre sonoridades más allá de lo hispano: Chili.

No es pues extraño que Mercado sea quien mejor encarna a ese pueblo y a la poesía misma que nace del acendrado amor a lo suyo, de su identificación con cada sillar, piedra, bóveda, arco, calle, campo, "chuclla", labriego, chacarerita, así como todos los personajes, con nombre propio que nuestro poeta eterniza, sacándolos de su entorno familiar, popular, con el mismo fervor y la emoción social.

En "Canto a Sachaca", muestra su vena lírica y su predilección por la pincelada plástica, que ya hemos consignado:

Tus callejones desdoblaban y estiraban sus acuarelas
Que de repente
SE ILUMINARON CON EL *LADRIDO CHILLADOR DE LOS PERROS*
Una bandada de repiques descendía del cielo
A picotear a tus árboles.

En la bellísima "Ausencia de Arequipa", nos da una visión acrisolada de la ciudad que tanto amó:

Arequipa, soleada lejanía del alma, aldea de la ternura;
Tu nombre lo escribe un vuelo tendido de golondrinas
A esta distancia tengo el pecho abrazado a la sombra de tus aldeas
Y las palabras Yumina, Sachaca, Yanahuara, Cayma
son las cumbres de mi voz y de mi canto.

Tierra, primera huella de mis pasos, indefinida mezcla de mis Años
Cielos de infancia se diluyen en mi boca al pronunciarte.

Es difícil abstraerse al encanto de estos versos definitorios de una presencia mítica en el alma del poeta, de esta forma de trascender el mero localismo, aunque se apele al sabor original de la tierra y su paisaje.

Y de pronto como si quisiera poblar este mundo paradisiaco de entes reales, el poeta introduce la galería impresionante de personajes, que bien podrían encontrar su figuración plástica en los retratos de Vinatea Reynoso o nuestros pintores costumbristas. Por ejemplo:

La Asunta se había ido con el alba una mañana
Desde entonces las madrugadas derraman la fragancia
A geranio de su resuello
y *las acequias que peinaron sus trenzas y lavaron su alegría*
dónde hará el agua su remanso más dulce
SIN ELLA, SIN LA ASUNTA
El pueblo sudoroso en qué caderas guardará sus domingos.
....
El carpintero Silva se ganaba una peseta al día
haciendo cajones para la fábrica. Era tan solo
.... El trajín por los maderos de sus manos
deformes. Ese agudo llorar cada momento de su viejo
serrucho y hasta su yaraví solitario silbado siempre
al Sol del mediodía.
A eso del primer gallo
Se estiró dando un hijo la mujer del Pablo;

Así es que cuando la pobre apenas se descolgó inerte,
Los lloros de la guagua trajinaron la aldea
y arañaron la madrugada.
Ah ... y el pobre Pablo de tanta pena se quedó
Mirando a la acequia como un caballo
Sacudiendo su matadura.

LA MAESTRA MARÍA PILAR

Maestrita de puerto,
Tenías que morirte así para cantarte
Ha durado más una azucena, una nube
O *la sombra de un ala en la tierra*
Que tus veinticinco años de carne y de anhelos.
...Y *caíste abrazada a tu muerte como abrazada*
A la única hermana que tenías ... Y *tu sangre*
Sedienta y hambrienta como tu vida
Rodó a lamer humilde
La oscura bondad de la tierra.

Pero no solamente canta a estos anónimos héroes o heroínas de tantas gestas populares como "el hombre del restorán" que respira la ausencia de una madre o una mujer, "su abandono leal es su único invitado" / "Los humildes",/ Pisando su propia existencia,/a empellones con la aldea /en danza con el viento / "La pena del labriego Juan por su joven compañera" / "Dionisia/ fuiste una diosa de carne y de pasiones/ que una voraz desesperación / un día /te envolvió /en una llamarada de muerte"; "El peón de don Julián que se ha colado de poncho"/sino también se duele por sus compañeros del arte o sus cama-

radas y amigos entrañables, como son los casos de José Medina: *I* Por eso la muerte que trajina por la carne *I* no te ha hecho nada *I* el humo azul, ondulante y sutil. *I* que fue tu presencia, *I* sonríe igual en los ámbitos *I* del viejo café *l.* La vida heroica de Augusto Chávez Bedoya "Y encendiste tu propia existencia *I* en esa oscuridad endurecida *I* para encontrar y levantar al hombre. El entrañable "Belisario, la figura intransferible en que estuviste *I* ahora pasa su anécdota con la muerte,/ cierre infalible *I* de toda humana historia,/ pero la tuya más cordial y más fuerte,/ sahumada de ensueño y de París triste,/ no termina, comienza con la gloria/". El pintor Alejandro Núñez Ureta, cuya "acuarela" ... "tendiéndole la seda de sus alas/ revolotea sobre ella una golondrina *I* como el signo ágil de tu muerte".

Estos tonos elegiacos tienen la hondura de las mejores endechas castellanas, acusan el sentimiento del poeta sumido en un dolor universal, que se personaliza y acrecienta en cada uno de los actores de su pena. Es la solidaridad y la reflexión sobre el destino personal, la admiración por una existencia dolorosa y el empeño por darle una dimensión poética a quienes desde la vera de un camino incierto, ven desfilar los lamentos y los sueños truncados, son seres buenos / "Y la muerte viene para eso *I* inventariándolo todo en sus dedos, desde el ensueño al hueso"/'

Por eso resultan vigorosos y esperanzadores los retratos de José Carlos Mariátegui ("Desde entonces esos ojos continúan /alumbrando nuestra esperanza,/ esa voz tremolando en nuestros Andes,/creciendo en nuestras

gargantas") o del "Che" Guevara a quien las balas asesinas no han podido matar; quienes se unen a otros héroes del pueblo como "Gamaliel, Emilio, Magda, Serafín *I* ... *pero* en vuestros pechos camaradas ahí donde la cárcel muerde ahora sin lograr matar el alma ... /Y los trabajadores volverán a izar sus/ banderas de hambre en vuestros hombros/. Y también a ese otro héroe popular y anónimo: / 'Te mataron pero te canto / ... Y tú sigues de pie hombro a hombro con el día,/ te sumas a los vientos que van por los cielos y por los caminos;/ eres un anhelo entre los anhelos que atraviesan las ciudades,/ eres río entre los ríos que avanzan y suben como un bramido como un himno a los labios de la tierra, / eres aliento en el pecho de los que claman/ eres ala en la mirada de los que esperan!".

Puede que para muchos, los temas y personajes sigan sonando a localismos, pero de eso está hecha la poesía, de mostrar figuras seres y regiones que entre los arrestos virgilianos o los diálogos de Luciano, nos presentan otros ámbitos y personajes que ahora son universales. Mercado trasciende el clima local y coloca su tierra y sus habitantes en la órbita nacional y más allá de estas fronteras, donde esta profusión de tonos melancólicos y la añoranza de un mundo ideal roto por el hombre mismo, sean capaces de emocionar en otros confines.

3. LA FUNCIÓN SOCIAL

La poesía se impone a sí misma una función social, aunque muchos de sus creadores no piensen así. Pero Mercado, desde que empezó a poetizar el confuso universo que lo rodeaba y que le animaba a crear, tuvo el empeño de

hablar con una voz propia y hacerse a la vez eco del sufrimiento o los anhelos de los demás. Esa misión la cumplió a cabalidad, porque nada como él para emocionarnos, con sus propias emociones nacidas de la contemplación de su entorno y de su anhelo profundo y honesto de mejorar la vida de los otros. Alguien aludirá a su filiación política o a la ideología como móviles de esta fraternidad sin límites, pero estoy seguro que su solidaridad y sus ideas sociales, ya nacieron con él, porque se destilan suavemente por sus versos, sin otro esfuerzo que el apelar a su *estro* dinámico y compañero de su vida y sus afanes.

Ya tempranamente, en "Ágape" define su camaradería a la vez social y evangélica:

> *Pero mientras*
> *¡Amor por amor!*
> Yo grito en sus puertas sobre el campo inmenso:
> ¡Entrad, andariegos del mundo;
> os *guardo mi lumbre, mi agua, mi pan y mi amor!*

En "Los desheredados", empieza por un coloquialismo, para luego elevar su dolida voz hermana: / "No hay mal que por bien no venga" ... / y la voz traposa a remiendos de llanto / se arrastra hasta doblar la cuesta / del pobre canto obrero"/.

Uno de los más bellos poemas y quizás el. de mayor hondura emocional es:

> "Los ojos de los niños ya no lloran
> ahora duelen como heridas en el alma de los hombres.
>
> ...Los ojos de los niños ya no miran

> Ahora clavan como culpas en el alma de los hombres" .

El poeta alude a la inocencia y a los sueños destrozados, porque / Esos ojos que viajaron en mapas luminosos/ por mares y ciudades de maravilla;/ que soñaron que la tierra era como una/ inmensísima naranja, / para luego hablarnos de la ignominiosa forma de destruir el mundo por parte de los traficantes de guerras, / Esos ojos han mirado desde el arco de su júbilo/ el mundo en llamas, las ciudades destruidas;/los mares enrojecidos/ los árboles desgajados; / cuerpos divididos; / rostros horripilantes; / madres ahogadas en ríos de llanto,/ hijos perdidos en el desierto de esta palabra/ padre./

De allí que el "Canto a Hiroshima y Nagasaki", sea la extensión de su sentimiento de frustración y angustia ante la barbarie: "Hiroshima, Nagasaki,/ inmensas madres heridas en el vientre mismo/ cargado de hijos/cuyas vidas despedazadas! en pavoroso caudal de sangre inocente/ rodaron un día al humilde corazón del mundo. Su inmenso cariño de maestro se proyecta continuamente en los niños, siempre víctimas inocentes de la infamia:/ Miles de niños/ con los cuerpos triturados/ y llameantes/ deben girar enloquecidos noche y día/en las pupilas de vidrio de esos hombres/en los sueños de petróleo de esos hombres/en las almas obesas de esos hombres/que mataron con motores de odio dentro del pecho/. Cuán actuales suenan estos lamentos, si contemplamos la profecía del petróleo sobre los niños del Irak, cuando el poeta exclama: *"Y* en mi voz que se levanta para cantarles/ se congrega el corazón arrodillado/de millones de hijos/, porque esos

nombres/ ... galopan en el torrente de nuestras venas/ violentando o entristeciendo nuestra sangre/",

En "El deporte blanco de matar negros", poetiza con gran sensibilidad la tragedia de la discriminación, su adherencia a las causas, aparentemente perdidas que reclaman su canto:

"Porque amaba la libertad en medio de otros/ que aman la servidumbre,/ lo mataron./ Porque vivía y amaba la vida/ como los ríos aman a su cielo y la llanura,/ lo mataron ... / Por todo esto mataron a ciudadanos negros,/ y los matarán mañana/ por el aire que respiren ..../

En "Pueblo mío", siente que: "De pronto/tu miseria levanta mis brazos/como dos palabras finales/que se alzan desde el pecho/a interrogar al mundo,/ y la miseria de tus hijos/ colgados de tu débil mirada/y refugiados cada día/en los brazos del viento!"; para luego exaltar el ímpetu social cuando se dirige en su Mensaje a su pueblo: "/ Libertad sin dignidad/ el pan se vuelve limosna/ el trabajo servidumbre,/ el orden temor callado,/ la autoridad prepotencia,/ la justicia un juego de varas la juventud oro perdido,/ la educación negocio con niños/el amor contrato de sexos/ y la amistad una agencia del egoísmo". ¿No resuenan estos versos con mayor dramatismo en nuestros días, no es el poeta un vidente de todas las épocas, y no anhela con todo el ímpetu romántico ser el conductor de un pueblo, de sus conciencias? He ahí la función social de la poesía de Mercado, rezumando humanismo con el norte de su pensamiento, de su filosofía certera y sencilla.

Si fuera necesaria un Arte Poética, más explícita que todas las definiciones inmersas en sus versos, tendríamos que escoger ésta:

EN UN POEMA PALPITA UN PUEBLO

4. EL RETORICISMO MERCADIANO

Muchas calificaciones en torno a la poesía de Mercado expresan confusas mezclas de juicio y descripción, así encontramos en LAS: "un libro simple", "su verso era suave y directo", "goza con su sencillez, su humildad, aun cuando el autor protagonice dramas políticos" ... "pero siempre musical y tierno". Tamayo Vargas, por su parte, indica que su expresionismo "es entusiasta y de gran limpidez", habla también de "fuerza" y que "la emoción está prendida de la ingenuidad del chacarero con una autenticidad grande". Mauricio Arriola consigna juicios de otros, para decir que "Mercado es un poeta de profunda inspiración rural" e incluye a Vladimiro Bermejo al decir: "Mercado es una de las sensibilidades más puras que ha producido Arequipa" y continúa: "Acaso su espontaneidad le perjudica para la elaboración disciplinaria de su creación poética". Dice que "Alberto Guillén comenta del poeta: colorista de nuestro paisaje. Puna y Costa peruana desfilan en las imágenes nuevas como calcomanías vigorosas. Verdaderas creaciones en que cada metáfora alza un trozo del paisaje".

De lo visto nos queda una sensación nada precisa, porque son tan ambiguas las frases, que se podría pensar que tienen en común un juicio, decir que Mercado es un poeta de simplezas y dulzuras provincianas y no pocos arrestos sociales. Hasta Azálgara cae en el juego cuando afirma que "la poesía social tiene menor calidad estética, aunque mayor importancia temática". Nos atrevemos a corregir al maestro, porque no hay una estética social y otra estética pura, sino son los poetas que al privilegiar lo temático o lo formal, terminan por subyugar los versos a su intención. La buena poesía, sea social, política, pura o escapista, edifica sus bondades en la armatura retórica, en la función poética, que "busca el referente en sí misma, que es, pues, esteticista en el mejor sentido de la palabra.

Tampoco nos parece acertada la división que se hace de la poesía mercadiana, al decir que hay una etapa ultraísta y otra social, que su indigenismo surgió de su estadía en la sierra y que su expresionismo regionalista signa toda su producción. Sostenemos que el discurso poético de Mercado es uno e indivisible, que la variedad de tonos desde su sensualismo pictórico hasta la pulsión del "eros" (lo que no hace a su poesía amatoria) y la elegía trágica, más que dolida acusa la otra pulsión freudiana, del "thanatos"; desde el telurismo hasta la protesta social a nivel universal, desde su vocación magisterial hasta la musicalidad que combina ecos de huaynos y sinfonías o nocturnos de Chopin e incluso el tango, todo es parte de su universo poético, son continente y contenido de la misma función y esencia: la poeticidad.

En un rápido examen estilístico, comprobamos que la profusión retórica es de una riqueza de veras impresionante.

Si empezamos por los planos fonológico y morfológico que se han rebautizado como Metaplasmos, tenemos la predilección de Mercado por la Aliteración, con efectos de cascadas rumorosas o deslizamientos:

*Ese **frío** del **río** acribilló toda su existencia*

o

*tu pobre pecho convulso sosteniendo a tu**s senos***
sin sosiego

Son pues notorias las resonancias fónicas que establece el poeta en la reiteración de las vibrantes en un caso o las sibilantes en el otro.

Igualmente vemos que La Paronomasia es otro de los recursos preferidos del autor, por el juego de significantes, parecidos, pero diferentes:

*Que voy **sembrando** mis sueños en el surco mismo*
*Donde **siembras** tu trigo y tus desvelos*
*...**mueren** siempre abrazados a su **muerte***
*y cuando yo **cante**, como **canto**, fuerte, loco y aturdido*
***Fumo**; y al **fumar** me parece/que llenara de humo el Universo*
*... Y es más **dulce** tu **dulzura**;*
*... Este **viejo** abrigo **envejecido** de quererme*

Entre las Metataxis por supresión tenemos el Asíndeton:

Sangre, Vino, Miel./ Mi espíritu se hundirá en ti

Las montañas, petardos formidables
Explosionarán
Hombres,
Valles,
Paisajes

Pero en la Adición es donde Mercado prefiere el Polisíndeton:

Ciudad con alma llorada de amores **y** *de crepúsculos, tus caminos*
/tiemblan de luz ***y*** *sombra* **y** *alargan claros himnos ...*
Tus torres proclaman ***y*** *cantan tu edad madura de gloria*
Y *crecen pronunciando el nombre de los grandes constructores*
/ ***y*** *sostenes de tu fama*

Y *estas palabras quemantes* ***y*** *sollozantes*
Suben ***y*** *se agitan hasta desflecarse*

Otro de los recursos favoritos de Mercado son las Reiteraciones que nos dan esquemas anafóricos de gran precisión:

Quieren *las mañanas serenas ...*
Quieren *el cielo sin lenguas de fuego*
Quieren *la tierra sin dientes de lobo*
.
Quieren *el aire sin resuellos de odio*
.
encendiste *tu alma,*
encendiste *tus sienes,*

encendiste *tu palabra,*
encendiste *tu sangre*

Luego tenemos la Epífora:

El alma de ***tus manos*** *y* ***las manos***

La Epístrofe:

y *resucitarás para crecer*
En la espiral del ***anhelo***
En las alas del ***anhelo,***
En los himnos del ***anhelo***
En las banderas del ***anhelo***

La Epanadiplosis:

Están *doliendo en las almas de los* ***hombres***
Están *ardiendo en las almas de los* ***hombres***
Están *combatiendo en las almas de los* ***hombres***

Tampoco le es ajeno el Quiasmo:

Porque los hombres **buenos**/
y los buenos **hombres**

Ni el Apóstrofe:

¡Oh médico sombrío!

Ni la Antítesis:

Cruje en las puertas del ***trágico*** *aposento Una*
sombra *de* ***sombras*** **regocijadas**
Llorando *en su* ***alegría*** *la* ***sonrisa*** *que voló*

Pero es en la Organización Semántica donde Mercado pasea su maestría porque sus poemas adornan su expresión,

sin que el formalismo sea su meta, sino que es en la significación donde trascienden. El arte es Artificio, se quiera o no (desdeñando por supuesto lo artificial) y, por lo tanto, el ornato se adhiere naturalmente al contenido, es más, el poema de alto semantismo reclama también una elevación de la forma, porque ambos son sustanciales.

Así en el terreno de la Denominación, las palabras han sido pensadas por Mercado en términos estéticos. Sino veamos en las calificaciones que utiliza que nos mueven a afirmar que todos son Poemas Adjetivados.

Así notamos que Mercado tiene como Símbolo evidente, el lexema «ojos» que se amplifica en toda su poesía, igual que «corazón»; pero es a «viento» a quien marca con calificaciones sorprendentes: «vientos viudos», «viento bárbaro», «viento desnudo» o «vientos locos», que entronizan variaciones rítmicas, muy emotivas.

Veamos estas calificaciones dobles: «Las manos trémulas, crispadas», o triples: «sendero largo, quemante y polvoriento», combinarse en todos los poemas con verdaderas adjetivaciones metafóricas: «músicas pascuales», «los violines gitanos de tus crepúsculos», «el Silencio emponchado» o «El silencio enchullado», donde advertimos que todos los Tropos son suntuosos, lo que sucede es que Mercado insiste en el léxico, que da el colorido localista que el poeta necesita para sus referentes concretos, por eso «emponchado» y «enchullado», como lexemas novedosos guardan la misma Similicadencia, con el mismo valor eufónico de «indio **chorreando** tristeza .. **"pendoneando** colores ... **chicoteando** a las nubes". Claro está, también que hay adjetivaciones poco felices como

ésta: "... las trompetas / cacarean su música bigotuda", salvo que sea el intento de agregar un poco de humorismo.

En cambio cuando el poeta emplea los Epítetos, volvemos al terreno de los imprevistos giros tropológicos como este bello verso :"lilas madrugadas" o todos los demás ejemplos: "Ágil en su eléctrico aleteo/ como un ave de colores", "la invisible caballería del viento", "honrada soledad", resignada calamidad"; otras coloristas como "dos robustos bueyes camaradas", "divino perro mendigo", "la tónica gimnasia de tus volcanes"; y este epíteto más que sugerente, "El sol... /se sumergió lento/ en un Vargasviliano crepúsculo de sangre", que nos remite tanto a un sensualismo, como una bella metáfora explicada por el influjo del barroco y lujurioso escritor de novelas.

En el terreno ya de los Tropos mismos, Mercado privilegia los Símiles o Imágenes, con una notable maestría comparativa: «y sólo hallaron su anhelo / **como** una llama pequeña,/ardiendo debajo de las sombras", "Y el primer rayo de sol/sollozó **como** un violín/sobre la niebla de la ciudad", "anhelos encendidos, **como** si fueran dioses", "y tu muerte se quedó en la calle /estirada **como** una mancha"; hasta llegar a éstas sucesivas en forma de Catáfora:

No he oído otra voz que fluyera
Tan del fondo de un hombre
Como de un cántaro,
Como del cóncavo corazón de la patria
Como del pecho inocente de la tierra.

Demás está recalcar la precisión de las adjetivaciones, ya advertida.

En el terreno de la Metáfora, que algunos dividen en Impura o pura, más propiamente "in presentia", para las identificaciones e "in absentia", para este Metasemema de supresión–adición que nos permite sustituir un elemento léxico por otro con el que tiene uno o varios semas en común o más sencillamente "una comparación implícita" donde sólo aparece el término de la comparación, pero no el comparado. Hacemos la aclaración porque es la metáfora la que define el discurso poético, como bien lo explica Jakobson.

Mercado apela a combinaciones metafóricas, que son al mismo tiempo Identificaciones como comparaciones implícitas, que incluso remedan una construcción sintáctica por Aposición. Veamos algunos ejemplos de los muchos que recorren todos los libros del poeta, como signo de su riqueza poética.

Ojos. Arañas locas que van tejiendo su ensueño

Aquí hay una evidente muestra del Surrealismo más decantado. Más clásico casi barroco es cuando exclama:

TU BOCA

Nido perlas
Fuente dulce.

Que va desde la sonrisa hasta el beso deseado. La primera metáfora (nido de perlas) se repite con un sabor localista, que no por ello deja de ser hermosa y sugerente:

Pero sigamos ejemplificando:

Las nubes, góndolas por el espacio inmenso
y esta inversión, estructuralmente hablando:
Feble armazón vestido, la persona.

Si precisamos la Sinécdoque como sustitución del todo por la parte y viceversa, entonces nos parece muy sugerente esta muestra, que empieza por una imagen:

y *como un mar de placer rojo y azul*
La **mascarada** *ebria daba vueltas al son*

Véase como las figuras literarias se entrecruzan, lo que nos dice que Mercado utiliza un complejo andamiaje retórico. En idéntica forma anotamos la Metonimia:

y *tu* **muerte** *se quedó en la calle*
Estirada como una mancha.

Donde a la imagen o símil se une a la trágica metáfora visualizante "mancha".

Pero, pienso, como ya lo anotáramos antes, que el signo definitivo de la poesía mercadiana, es la Sinestesia, que igual que las Correspondencias baudelerianas, nos sumerge y transporta a nuevos universos sensoriales. Veamos esta hermosa combinación de efectos visuales, táctiles y auditivos:

Frente al espejo de la madrugada
La aldea se cuelgan al seno collares de trinos
De igual manera:
Y el sol qué bulla la que hace
Corriendo a saltos largos por todo el poblacho

o en la intromisión de lo gustativo junto a lo táctil y lo visual:

> Pero así me quedo con los ojos abrazados a tus crepúsculos
> y mascando una rama de tu cielo.

El sensualismo evidente marca y proclama belleza y musicalidad;

> Esta lluvia viene del cielo que se agita entre tus brazos
> Regando sobre mi vida la música de tu mirada
> ...Giran las polleras abanicando el horizonte,
> Hasta que la alegría ardiendo en la llanura
> Acaricia el rostro adusto
> Del más lejano monte ...

También nos satisface esta combinación metafórica y sinestésica:

> En un corralón lejano
> *SE* INCENDIA DE LADRIDOS LA *MEDIA NOCHE*.

Esta profusión sinestésica, nos lleva al sensualismo del poeta, quien va manifestando su sensibilidad y sus afectos. Por ejemplo al exclamar: "Llama de la Vida / nuestra rosa que florece, tú la resucitaste" se está refiriendo a la pasión que se materializa cuando dice "Mi espíritu se hundirá en ti,/ como otro ruiseñor que muera". Cercano al erotismo o dentro del él, Mercado apela a este deseo vehemente:

> ¡Oh Cuerpo! Llamarada fragante,
> Yo seré tuyo, como un leño joven.

Donde precisamos la adjetivación sinestésica, en "llamarada fragante" que sustituye a la femenina "tierra virgen", para la "siembra honda", es decir, para la unión carnal con ese signo freudiano "leño joven".

Hay todo un poema que explicita lo mismo cuando "la tierra" se mueve como una mujer durante un terremoto y el volcán la abraza, lujuriante, para un "supremo minuto ... de temblor conyugal". Qué mayor grafismo éste, palabra por palabra, donde más que una insinuación tenemos una confirmación de sus voliciones, que tienen lánguidos y bellos arrestos de la pulsión del Eros vivificador:

> Mis ojos están ahí, en tus puertas y en tu alcoba;
> Despiertos cuando tú sueñas
> O *dormidos entre tus senos*.

aquí supera el voyeurismo cuando exclama "mi respiración ... que violentaba todas las rosas de tu cuerpo", aunque hay una otoñal niebla y sollozos en las sombras.

Si no bastara este examen del retoricismo mercadiano, de cómo sus afanes vanguardistas no alteran su voluntad de socializar el mensaje, logrando que sea la forma la que se acomode mejor a su expresión, para lograr una poesía bellamente emotiva de contenidos profundos que definen su amor regional que se prolonga en ecos universales; entonces habrá que citar el Caligrama en "Homenaje", donde es la disposición gráfica la que agrega o reafirma su calidad plástica. Igualmente,

> en "Sola" apela a extender la ausencia en
> ha de
> ve nir

para luego tomar la enumeración asindética en una verdadera cascada;
y *al fin por alcanzar cada crepúsculo te*
desharás
en luz
en pájaros
en humo

donde se hace innecesaria la puntuación, porque todo ha de rematar en el dramatismo

los vientos cargados de celos
te deberán gritar
SOLA SOLA *SOLA*
hasta dejarte deshojar te en llanto.

Si algunos recuerdan la apelación gongoriana al "carpe diem" con la misma trágica enumeración lineal, aquí Mercado le da otro giro en la visualización de la caída a un abismo por el rechazo a lo pasional. La obra de Guillermo Mercado sigue vigente. Su vida estuvo dedicada íntegramente a la poesía misma, como una forma natural de respirar y plasmar nuestro ambiente, nuestra esencia arequipeña y encumbrarla a las altas cimas estéticas sin perder su identidad.

Por eso resultan pertinentes estos versos admonitorios:

Que el poema que les digo
Lo fermenten en el corazón
Y el *mensaje que les entrego*
Lo *recibas todos los días*.

De la misma manera premonitoria, cuando habla de "la suma de ser hombre", quitando la implicancia de compartir el Destino, dejamos que el poeta diga que sus afanes poéticos, superando devaneos románticos, son la Poesía misma a la que acude para exclamar, hoy, con mayor razón que antes:

Pero tu presencia hecha música
Llenará toda mi existencia
Y me aferraré a ella
Y aunque la muerte venga
NO MORIRÉ NUNCA

Portocarrero o
la poesía recobrada

Mes revés son avant tout
Une liqueur, une sorte
D'eau de nausée ou je plonge
Et qui roule des sanglants micas
Antonin Artaud

Aníbal Portocarrero pertenece a la generación poética de 1950, y era conocido sólo a través de antologías y revistas, hasta la publicación de *Memoria de la Destrucción,* que lo confirma como uno de los mejores poetas arequipeños. Y es que la poesía arequipeña parecía haberse detenido en aquella generación, nacida bajo el signo de la violencia que engendró la tiranía odriísta. Los siguientes poetas arequipeños han pretendido agruparse junto a otros "residentes", de calidad y propósitos desiguales, y han llegado, solamente, a transmitirnos vacíos espirituales' o experiencias pseudo–testimoniales.

Sin embargo la poesía de Portocarrero se ubica en el tono mistificatorio, que Sartre descubre a propósito de Mallarmé: versos nuevos que a punto de nacer, cantan en sí antes de ser escritos, como viejos versos que quieren resucitar. Este misterio de inspiración, memoria reminiscente, conforma el primer signo melancólico de toda su poesía, la languidez otoñal de una palingenesia verbal que le hace exclamar:

debo encontrar una palabra rota, una voz hueca un seco ronquido de gargantas también rotas. (1)

JUEGO DE INFLUENCIAS

En Portocarrero, el poeta y el estudioso se intrincan en una correlación, notable por su apreciación impresionista. La rápida sucesión de lecturas van de Lautremont a Heraud y, teóricamente, de Dilthey a Lukacs, logrando una serie de tonos nuevos que, felizmente, apenas modifican los "leit–motivs" esencialista: de toda su poesía.

El "vidente de Charleville" logra aparecer muchas veces, el ángel de "Oraison du soir", resuena como un eco cuando Portocarrero Sentencia:

> deshacías tu luz en el Olvido
> mientras viejos ángeles lloraban sobre tus ojos muertos.
> ("Hada de papel")
> no la toquéis que ella en la noche
> avanza como un ángel a cuya sombra
> duerme como un niño en medio de la desolación.
> ("Inocencia")

Ese mismo personaje semi–religioso o semi–pagano en Rimbaud, que en Portocarrero extiende su mano para que le escriban "el canto fúnebre a la muerte de una infanta", que aparece luego como "ángel lúbrico que solloza", inicia su "temporada en el infierno" adornado como nunca de pequeños objetos despreciables de iluminaciones profundas. ("Nuveliel")

El tema rimbaldiano del viaje, en "Iluminaciones", aparece en imágenes parecidas: ambos frente a la playa, Rimbaud en la "playa armoricana", Portocarrero en las costas de Cimeria:

> he visto todo: el cielo más alto que la sombra de un pájaro,
> a los días calcinar las ruinas de un barco.

Ese mismo tema baudeleriano; reflejado principalmente en "El Albatros", nos aproxima a "Las contemplaciones" de Víctor Hugo. Pero Portocarrero ama al mar, está obsesionado por ese tema, por algo Baudelaire nos decía: "El mar es nuestro espejo".

El surrealismo es heredero del Simbolismo y Portocarrero comparte esa hermandad, particularmente con Breton. Su "casa del poeta": / casa sin nadie ... casa del diablo /, remeda "La casa de Ives" (¿se referirá a Ives Tanguy?); / el espacio encadenado, el tiempo disminuido... con todas las estrellas del infierno /. Pero si al leer:

> /La ciudad es un cementerio de mármol
> donde se ahoga la luz de los astros. /

evocamos la pintura metafísica de De Chirico, otros versos del mismo poema:

> La lujuria y el vicio patrullan las calles
> y un aire de crimen clausura todos los caminos
> y la luna como una muerta vaga perdida en el espacio

son versos típicamente surrealistas. Y de pronto encontramos:

Hay alguien que ha perdido el sueño, se levanta
y mata a su imagen en un espejo
("Nocturno")

que tiene rezagos bretonianos, del "hombre cortado en dos por la ventana".

Portocarrero se muestra también cercano a Mallarmé con su "Dios, siniestro", los "viejos ángeles lloraban sobre sus ojos muertos", los dioses adormecidos, recortados "en la bruma como pálidos brujos"; el Dios que "cruzaba su día con viejas señales de fosforescencia ignota", "el ángel derrumbado en el vacío"; quienes logran ese perpetual reencuentro con el absurdo que de pronto, como lo hace Mallarmé –según Sartre–, logran la muerte de Dios, que dejará un universo triste y desmitificado. Mallarmé había vivido la muerte de Dios como lo anuncio Nietzsche, y Portocarrero, con él, se asocia a una revuelta social que no ha podido aplicar a la poesía integralmente. El arte pasa del "principio filosófico a la máxima política". "Hacer y haciendo, hacerse". (2)

Por último, es necesario anotar que, también lejanos se escuchan los versos de T. S. Elliot. El paisaje desvastado, desgarrado, "la crueldad de abril", el verano que sorprende, lo que Elliot, había desarrollado en "The waste land", llega hasta Portocarrero. Ese Elliot, todavía parco en imágenes es el que impresiona la relatividad de "Origen y fin", cosa que contrasta con el Elliot de Sweeney, que es imitado por otros jóvenes poetas arequipeños que se aventuran en "viajes" o trazos' mitológicos, y que traspasando la influencia de. Eliot, llegan hasta el racista Pound. En

cambio Portocarrero se confunde –a veces– (aunque la relación se me ocurra sólo a mí) con los: impactos físicos de la noche, el juego de contradicciones como decadencia y gloria, la majestad de la muerte frente a los deshechos marinos de Dylan Thomas.

LA DESTRUCCIÓN METAFÍSICA DEL MUNDO

Frente a los grandes temas, casi universales, de la Épica contemporánea, Portocarrero desarrolla, concepciones propias, teñidas de metaficismo. La muerte: ronda como una presencia intemporal, es una estancia. Cuando el poeta dialoga con ella empieza la "larga historia" entre la "hierba de la tumba. Es el sueño, la vieja sombra de mi cuerpo herido", por eso marcha a la "secular conquista de la muerte".

allá vamos todos
a morir de amor y universo.
("Fantasía triste")
y hela allí, muerta en su transparencia
("Canto fúnebre" ...)
Y la vida tiene también algo de muerte
porque todo principio es igualmente un final.
("Diálogo con un hombre común")
... y de mí se desliza todo cuanto podemos pensar
que es débil o aún que contenga la muerte.
("Poema"')

La Noche: que empieza siendo la prolongación del estado de ánimo del poeta, algo innombrable, sin sombras,

densas, aunque éstas proyecten otras más oscura; se hace también mistificación cuando entrega su ser. Si la muerte se conceptúa filosóficamente, antes que límite; la noche es el reflejo de su desolación la caja de Pandora que le arroja "mágicos gatos".

Pero la noche quedará sin sombra
enturbiada solamente por cielos malignos,
(Origen y fin")
Yo miraba la noche y preguntaba...
Fue la noche o un sueño interminable
("La noche eterna")
he visto al cangrejo y a su cuerpo articulado
salir en la noche y dejar una sombra,
... sola como el mundo eres noche
madre noche mi corazón te pertenece.

Los temas fundamentales del **viaje, el verano, la inmovilidad del tiempo, el mar** y otros menores, parecen, sin embargo, determinados por el gran tema del mundo decadente, corroído, que se encamina lenta, dolorosamente, a su destrucción. Pero esta destrucción no es la muerte, no es el término de algo, ni el dejar de vivir: **es la desolación metafísica.**

Esa tragedia descrita como una inevitable sucesión de azares es por otra parte motivo de contradicciones: su consciencia se harta de imágenes; los tonos elegiacos hablan de la ausencia humana, mientras el poeta revive su angustia de extrañamiento frente a su terrible existencia:

debo recomenzar por las antiguas ruinas de un país devastado

...luego te alejas acercándote a una región desolada

pero esos lugares entregan al poeta residuos, "cenizas que acumulas, rompe mi cuerpo". La desolación cunde, "el silencio se desliza entre árboles milenarios" y las aguas muertas reposan iluminadas", desfigurando "muñecas de tristeza", "hadas: de papel". Vagando extrañado "sobre la humedad de ciudades semidestruidas", hay un miedo cósmico de estrellas arrastradas, de sueños y cenizas acumuladas, hasta el gran "baúl negro" que es la muerte.

El viajero, impenitente que es el poeta, sueña con ciudades sobre el mar, emprende el viaje, bajo el verano, en "barcos ebrios" que parten hacia el sur y pierden sus huellas en la arena desechada por el vasto océano: se siente, "como la destrucción a tu lado", en medio de barcos de calcinados en la arena, junto a "esqueletos inmemoriales de materia desperdiciada"

Esas alusiones frecuentes del "sueño", dan a la poesía de Portocarrero una imagen equívoca de quietismo. ¿Y qué existe entonces frente a esta inmutabilidad de la consciencia? Una suerte de metempsicosis, donde su "diálogo con el hombre común", le arroja la imagen transfigurada, "constituida por la luz". El "desolado desastre" de los sueños es la estancia, porque "pueden venir otros tiempos" mientras la noche envuelve la "perpetua forma de mi cuerpo insomne". Así viviendo en una "estructura cristalizada", la locura que construye artificialmente rosas, logra esa perfeccionada proyección del poeta flotando "en la superficie de la piel". De ahí que se redondee la visión de la destrucción metafísica del mundo. La inmemorialidad lo desconcierta:

Entramos en una ciudad siempre dormida
Con el recuerdo de haber hecho un viaje increíble.
("La noche eterna")

El poeta vidente que busca "ofrendar la palabra al ciego empecinamiento de ser y morir"; revive el mito, del poeta–mago–poseso buscando el hilo conductor de Ariadna, que lo devuelva del laberinto a la luz, Sus versos renovados, discurridos "como arañas en las riberas", se reviven en los palimpsestos: "iOh, heredad de la nostalgia que agrupas años"!, y abruman al lector, permitiendo el comienzo de todo, a expensas de la "vida detenida" que "presentía su destrucción o avasallamiento",

Y todo debió conducir a Portocarrero a un materialismo analítico y no al cartesianismo pensante y contemplativo. Apartándose de lo social, el poeta ingresa al narcisismo; mientras el universo se desmorona, él se refugia en el verano, es el "huésped extraño que penetra en el mundo vegetal que inicia su dolorosa partida", es un "viajero triste que sólo deja recuerdos", se emparenta con la noche "enturbiada solamente por cielos malignos" y "retoza o asoma su rostro / en un palco de fastuosa muerte; / Cuando anuncia, que "las hojas envejecen en mis ojos", no sigue sino mistificando todo lo que rodea a su presencia; pide al mar y al verano que tricen su corazón, pero es indudable que se siente como el "sol de un invierno estacionario", mientras pide a la Patria que resista "con su corazón al lado", mientras' su amada, "como una catedral de olvido" parte hacia las estrellas,

El simbolismo y el surrealismo lo han alejado del romanticismo, apenas si mantiene el gusto exótico y el

enfermismo que "estructura su pena"', La mujer inmaterial está "entre las cosas, que el día promete al cielo", es la constante metafísica que en un "salón olvidado", espera la paz con "ojos de súplica", mientras él, con sus manos "sepulta su ternura" , Aun cuando un leve erotismo se agita junto a la "mujer de piel morena", de suelta cabellera, esto no conduce sino a una nueva ausencia porque:

aunque alguien te hable de cerca
tus ojos no han existido sino para cerrarse.

DE LA ENUMERACIÓN WHITMANIANA A LA PARONOMASIA JAKOBSONNIANA

Cuando Roland Barthes nos habla del tiempo poético, no como "fabricación", sino el de la aventura posible, el encuentro de un signo y una intención (3), explicaba que la palabra produce una suerte de "continuo formal", es el "tiempo denso" de gestación espiritual.

De donde, según Jakobson, el significado permanece "ambiguo"' en la función poética. Por eso Portocarrero en su creación poética deja fluir las palabras "intencionalmente", buscando correspondencias baudelerianas y de pronto se encuentra frente a un boque hádico de palabras, cuyos elementos logran estructuras simétricas que conducen al significado total de su obra,

Así es su primera "intención creadora", Portocarrero empieza por el acarreo de signos "polisensos" que desembocan en una enumeración caótica, casi siempre asindética, Junto a cada palabra se coloca otra calificativa o determinativa y así la organización de "aspiraciones"

nos entrega una profusión epitética, en cuanto nivel de significantes, pero metafórica por su significado: "viejas flores salvajes'", ignotas señales", "grave tristeza", "encendida piel callada", "estéril aliento", "perdidas horas", "infinitas distancias", "transitorio afán", etc., abren el camino a la reiteración temática que es igualmente apreciable en la construcción anafórica de los versos:

allí tus años blancos al pie de la patria
allí tu rostro despierto al pie del pueblo
allí tu corazón al pie del mundo
("Elegía a la muerte de un poeta")

o en la relación paralelística, de hipotaxis semejante:

sólo su sueño la salva del olvido
sólo el alba la despierta
("Canto fúnebre...")

y también de sintagmas hipotácticamente antitéticos:

más allá el horizonte junto a tus playas verdes
más allá la noche tendiendo sus estrellas a lo largo del tiempo
...
la casa sin nadie
la casa sin casa
hasta legar al oxímoron:
la casa del diablo
la casa de Dios

El lenguaje utilizado por Portocarrero bien podría tildarse de "imaginismo verbal". Como él explica en su tesis sobre Rimbaud, "la presencia de una gran voluntad transforma

las imágenes por encima: de la realidad", Este concepto diltheyano concuerda con el "acercamiento y retiro", el "sístole y diástole" que Elliot nos precisa en la creación poética. Esto hace que el poeta se sienta fuera de él, corno dice Blanchot: "en ese éxtasis que es la imagen, lo real entra en un reino equívoco donde no hay más límite, ni intervalo, ni momentos, y donde cada cosa, absorbida en el vacío de su reflejo se acerca a la conciencia que ella misma se ha hecho llenar por una plenitud anónima'". (4)

El poblamiento de imágenes en la poesía de Portocarrero resulta un rasgo estilístico fundamental. Así vemos sólo algunas:

dibujar la tristeza como un paréntesis mortal
...o como el amanecer deshaciendo el rocío en el viento
eres como el silencio del mundo
... he visto el mar como' un sueño encadenado a la tierra
...muerto en el silencio como un piano roto en el crepúsculo

Pero esta preferencia analógica por el símil, se ahonda en los tropos, porque en el paso de lo formal al significado importa una identificación que va desde lo alegórico hasta la sinestesia.

Dentro de la amplia gama de metáforas y sinécdoques, Portocarrero, al trabajar con analogías logra una perfección, sin mayor esfuerzo, de la cual podríamos hablar, como piden los estructuralistas, como homologías globales, y es, precisamente, la presencia de sinestesias que rompe la linearidad tropológica. Pero no es un defecto,

sino una virtud poética; el juego de correspondencias, al reemplazar la relación causal de las metonimias por las sensaciones plurivalentes, ratifican la ambigüedad de sus imágenes, dependientes de la comprensión del horror de la finitud y la imposibilidad de su conocimiento. Así como se le antojan "playas verdes", "tardes amarillas", "tarde anaranjada", "geografía azul", "tristeza azul", "luz salobre de la espuma", "salobres vientos", "aliento anaranjado", "sur eléctrico y calcinado"; cuyas construcciones evocan la "pluralidad de sentidos" que Barthes encuentra en la obra poética, Ahora bien, la simetría de la obra parte de lo que Jakobson denomina "equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación", es decir, que en Portocarrero todo está en función de la organización del material fónico. El prefiere seleccionar su material por la sonoridad, lo que equivale a decir, por el ritmo y el tiempo.

No son pocas las aliteraciones que usa Portocarrero al interior de las palabras coaligadas, ni tampoco puede dejar de apreciarse reiteraciones formales de tipo reduplicativo. Así el ritmo da la dirección y el sentido intencional que quiere el poeta. Como dice Octavio Paz: "el ritmo no es medida, sino tiempo original (5), él sigue a Heidegger en que "toda medida es una forma de hacer presente el tiempo" El tiempo es interior para Portocarrero y, salvo el tono exaltativo de "Nuveliel" o "Patria a ti invoco", ha creado un ritmo de languidez temporal, reiterativo, de este tipo:

> por eso el derrumbe del tiempo sobre el tiempo
> por eso la larga historia de un atardecer rutilante
> ("Origen y fin")

Portocarrero trata de acercarse a la paronomasia:

/recojo la sombría hiedra ... /el silencio se desliza entre árboles milenarios ... /no recojas las hojas que el otoño deja caer, simplemente calla y entrega tu ofrenda ... / quién como él, hacinado en el abismo de los hechos ... /y simplemente detenerse y no ser sino la muerte .. , /

donde se puede apreciar que los tropos formales, parecen depender de otros tropos gramaticales; luego estructuras sintácticas de semantemas variables, por la categoría estética, que adquieren reiteración fónica como de eco o rima interior en la estructura poética, que pretende devolvernos objetos poetizados.

FASCINACIÓN ANTE EL RIESGO Y CONSCIENCIA DEL FRACASO

Para la poesía de Portocarrero son válidas las palabras de Rilke: "las obras de arte son siempre productos de un peligro corrido, de una experiencia conducida hasta el límite, hasta el punto en el cual el hombre no pueda más continuar". (6)

Así la poesía está ligada al riesgo y Portocarrero, al igual que Rilke, Hólderlin, Saint–John Perse, etc., extiende el riesgo al infinito. Para que esto no parezca una cita más, trataremos de explicarlo: el poeta frente a ese mundo que se desmorona en derredor suyo, frente a esa destrucción metafísica, ensaya, primero, la contemplación:

> ancho es el mundo y desconocido
> y todo se reúne en única armonía.

Para esta primera etapa se vale del estilo libre indirecto, que le permite, que el foco de la perspectiva pase al alma del personaje, que es, el lector. Parece como si este lector se asomara directamente a su vida interior: /Si yo a veces me veo en este mundo, es solamente porque estoy constituido por la luz/.

Después, apremiado por la fascinación del riesgo penetra en ese mundo mítico, de contradicciones, que se ha creado metafóricamente: /"la destrucción de un universo levantado en un grano de arena"/, para reemplazar el mundo real que oprime al poeta. Este viaje, casi surrealista, interminable, sin retorno, se encuentra frente a: "vieja materia gastada inútilmente", "tanto desperdicio", "polvo flotando" o "polvo hacinado", "ruinas de barcos", "cuerpos tirados", "ciudades arrasadas"; toda esa naturaleza destruida "donde un pájaro negro grazna el ruido de la muerte".

Comprender esas sensaciones, el horror que le causa esa vida "en el silencio", es la segunda idea del poeta. El horror de su existencia se transforma en fascinación, en deslumbramiento y termina por identificarse con las ruinas, los deshechos, las cenizas, y los sueños. Ganado por la irrealidad se queda viviendo "en el mar azul", como "confundido con otro cuerpo" y termina pidiendo "al hombre común" que ponga "afán" en el viaje que emprende. Apenas intenta cambiar la naturaleza en "Parque y otoño", teñidos de tristeza; allí los parques son "catedrales donde el liquen y la hiedra crecen aprisionados", luego se le antoja un "sol redentor de mañanas miserables" o espera que todo reciba "un nuevo impulso".

La imposibilidad de transformar el mundo constituye el primer fracaso del poeta. Cuando habla del "hombre común" o de "Javier Heraud", se da cuenta que la presencia del hombre, en cuanto finitud y azar, rompe la esencia eternal de su poesía, Por eso fuerza sus imágenes para convertidas en "algo social", Cuando se dirige a Heraud, exclama desorientado: "quisiera buscar en mi memoria un recuerdo tuyo", y así lo nostálgico devuelve a la poesía su verdadero tono elegiaco. En "Patria, a ti invoco", quiere evitar los prosaísmos endureciendo los versos y recurriendo a la denuncia: /"no junto a los chacales de ojos eléctricos/ no junto a los vestidos de frac/ no junto a los "abotonados con botones de lata lustrada" / Esa gradación: políticos, oligarcas. y militares, debe ser reiterada para aclarar o reforzar el tono ofendido. Antes se habla a los "poderosos protocolarios" y ahora de: "los que vigilan tu soledad" (el clero?), "los que hacen guardia con pólvora y espadas sin honor" (los militares) y "los que sostienen la triste democracia de tus hambres cotidianas" (los oligarcas), La alegoría continúa con "buitres voraces" y "cuervos rapaces" y no falta la consabida invocación: "ese día comenzaremos el camino de una jornada"; presintiendo su fracaso personal, recurre a una variante del estilo libre indirecto; "al ausente para que esta noche ya no sea noche", paradójicamente lo formal ha sido recargado; las enumeraciones anafóricas, siempre asindéticas, se recuerda que Mao Tse–tung había pedido unidad de política y arte, es decir, que al contenido político y revolucionario, le debe corresponder una forma artística en el más alto grado de perfección. Portocarrero ha fallado en

unir estos dos puntos, en él lo social o lo político, parece adscrito, parte de una débil juntura.

Extrañamente es "Nocturno", de tonos, surrealistas, el mejor poema social. "La noche llega ahora con violencia", "la lujuria y el vicio patrullan las calles" y un "aire de crimen clausura todos los caminos"; esas prosopopeyas le hacen superar la denuncia y llegar a la función critica, porque el "viento de aurora" empuja "el funeral del vicio". Así nace la consciencia social, como producto de la existencia y no a la inversa.

Frente al fracaso, los temas de la poesía se hacen más pesimistas. Potocarrero pudo optar por el silencio, como Rimbaud después de la Comuna de París o llegar al suicidio intelectual como Mallarmé y su "página en blanco", pero él ha preferido replegarse en una peligrosa modestia que no le había permitido publicar antes su obra.

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) El artículo fue escrito en base a las siguientes publicaciones:

– FUA. Revista, Nos. 1 y 2 , 1963.
– Cuadernos. de la Anea. Edic. ANEA, 1956.
– Nueva poesía arequipeña. Antología. 1955,
– Haraui, N° 5. noviembre, 1965.
– Centro Federado de Letras. Revista, 1965.
– Epoca, N° 3, 1965. ,
– Hombre y Mundo, N° 1 Y 4, 1960–1966.
– Poemas (Antología), Edit. Hozega, 1966.
– *Amities*, rev.de la Alianza Francesa, N° 4, 1967.

También tomé otros poemas inéditos, proporcionados por el propio poeta y que serían parte de un libro de anunciada aparición.

(2) Mallarmé: *Poesies* (preface de Jean Paul Sartre), Gallimard

(3) Roland Barthes: *El grado cero de la escritura*, editor J. Alvarez, Bs. As.

(4) Maurice Blanchot: *L'espace littéraire*, con Idées, Gallimard.

(5) Octavio Paz: *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México.

(6) Cf. Blanchot, op. cit.

FÁTIMA CARRASCO: DEL *EUROPEO* A *ÚLTIMAS VOLUNTADES*

Fátima Carrasco Cateriano, irrumpió gratamente en los ambientes literarios con un avance de **El Europeo**, que llamó la atención y no pocos entrecejos en el ambiente arequipeño por los años '80. La publicación definitiva de su novela nos da pábulo para un comentario. *El Europeo,* es una novela de aprendizaje, de formación o iniciación, (la clásica Bildungsroman de los románticos) que ahora toma otras características, podemos decir, que se ubica en una fase postromántica, como una novela del desencanto. Es también, paradójicamente, una de las poquísimas novelas sobre Arequipa, aunque la imagen provenga de un espejo deformante.

Camino Guerra, la protagonista lleva ya en su nombre el símbolo de su definición, por un lado busca la ruta de salida y por otro la rebeldía innata contra todo. El ingenioso relato es la visión cáustica de un entorno asfixiante, por eso desacraliza a los valores de la tradición, Arequipa deja de ser la ciudad heroica de *Jorge o el hijo del pueblo*, ya no es la arcádica fuente de inspiración de la lírica que

cuando se transforma en nostalgia alcanza tonos míticos, ahora es Chilicote (ya despectivo) *aquel lugar donde el tiempo perdió la noción de sí mismo y se detuvo para siempre*, que puede parecer benigno y luego: *aquel polvoriento y hediondo lugar donde el tiempo descubrió que era inútil avanzar y decidió dormir el sueño de los justos, aquel poblado donde, incluso, un reloj de arena era demasiado moderno, subversivo*. Como se ve el ímpetu crítico se extiende a todo, la familia, el colegio, la educación, las costumbres, la noción de pertenencia (la autoctonía negada), su cultura o valores, dictados por la tradición, incluso las amistades o compromisos; nada tiene sentido para ella, que pasa de la niñez a la adolescencia con tal lucidez, que espanta a los demás. Combate su tedio con sueños de evasión, no es la simple emancipación del hogar por la fugacidad de un matrimonio, el alcohol, la droga o la promiscuidad que es la ruta de su generación sino la verdadera libertad, se siente como un pajarillo que los demás quieren de adorno o de solaz con sus trinos, ella busca una grieta, un espacio entre la rejas de su jaula y echar a volar para nunca volver, menos como un fracaso. Ese es el trayecto de Camino, para evitar todo afecto que sea una atadura, nombra a todo y a todos con mordaces sobrenombres como miembros de una fauna risible.

El desarrollo de la novela se abre con un sueño pesadillesco, había vuelto a Chilicote y buscaba al Europeo y éste le señalaba el cadáver de ella. Es fácil deducir que ese onirismo lleva trazas surrealistas, pero es sólo una añoranza invertida, el terror de encuentros indeseados. Por otra parte es también la portada de un relato de memorias, su trayectoria por este vestíbulo, que como Dante sentenciaba es *la ciudad del llanto* donde hay que *abandonar toda esperanza*. Atrapada en la rutina, no quiere ser un número o un objeto manipulable, se siente diferente, en este periplo lastimoso, el *Europeo* es parte de una ilusión, ambiguo por donde se le vea, pasa del travestismo a la confesión poco descifrable de una perversión con un niño, al ambiente de la moda; a ratos parece superior, es motivo de burla para los demás, de comentarios adversos; pero es también imprevisible, guarda por Camino una sensación de cercanía que nunca se materializa en romance, sino en amistad. También está Frieda, una de las pocas que tiene nombre, un ser tan raro y contradictorio como el Europeo, ella es la única amiga de verdad, su epistolario es una muestra de su intelectualismo que comparte con Camino, así como sus sueños de evasión. Aunque desprovista de encantos, pianista en ciernes, consigue becas y viajes y es la primera en conocer gentes diversas y tener aventuras, que nunca son definitivas. En ella sí se cumplen las etapas de la novela de aprendizaje: juventud, peregrinaje y perfeccionamiento, que correspondería a la madurez, pues al final regresará a Chilicote para casarse y trabajar, se ha re–integrado, no se sabe si es como fracaso o vencimiento para una normalidad que no alcanzamos a comprender. El Europeo siempre vuelve, pero esas vueltas o peregrinajes siguen en la ambigüedad. Camino sólo vuelve en los sueños tormentosos, que cierran el peregrinaje continuo, que deducimos no definen nada.

La novela fascina por sus imprevisibles giros, la frescura del lenguaje, la descripción de ambientes con una precisión entomológica, (que parece una muletilla en nosotros) y los trazos psicológicos acertados. No sabemos si Fátima

se lo propuso o no, pero en nuestra lectura alcanzamos a ver una crítica social, pues Arequipa está vista con una visión realista, de su estancamiento, de la apariencia de una clase semi–aristocrática o nueva burguesía que conserva blasones y no logró la renovación a través de una emergencia que no fuera la simple adopción de modernismos y no su modernización. Es fácil colegir en la novela el hundimiento de esta clase, tanto por problemas económicos como por la disolución de sus matrimonios. Los conflictos sociales se agudizan, así se enfrentan: Primero alude: *los ancianos se quejaban de la desaparición de la Chilicote señorial que los vio nacer* y luego a: *Los representantes del Capitalismo de Chilicote se agrupaban en clubes deportivos, carismáticos o religiosos, sociales, de hípicos y golf*. Segundo, están *los proles de Chilicote, esa masa informe de desharrapados hijos del pueblo con relojes de cuarzo…que instalaban sus habitáculos en los cerros cercanos…que tenía intenciones de salir de la miseria, progresar, ser alguien en la vida, forjarse un porvenir, etc.…que lidiaban a palos con las fuerzas del orden, informe masa de ex desharrapados hijos del pueblo ahora vestidos de caqui*. Como se ve el retrato de los oriundos y los migrantes es certero, por eso Fátima deduce que la ciudad se aferra a su historia y tradiciones y le impide avanzar, pero nos sorprende que nunca haya tocado a la causante de ese inmovilismo, la Iglesia Católica con su inmanentismo medieval y escolástico que ha hecho de esta Roma del Perú una sociedad anclada en sus costumbres y la estrechez mental de sus tantos fieles. Porque es también la cuna de tantos caudillos arequipeños que lucharon, aunque en forma anarquizante.

Sin embargo, esto último no es una crítica a la autora, porque nada tiene que ver con la novela, al contrario alabamos su desenfado, su ingenio, el humor casi anglosajón por lo fino y punzante, los sobrenombres son originales, así como la jerga a ratos propia de la juventud intelectualizada. La novela arequipeña que, algunos esperaban, debía ser seria y adusta, ahora nos proporciona el encanto de la sátira, que en ciertos pasajes se llena de soledad y desencanto.

La segunda novela de Fátima Carrasco, *Últimas voluntades,* nos sumerge en un universo tan real, que se torna imaginario o irreal. Nuestra narradora arequipeña, que antes nos describió al mundo cerrado de nuestra ciudad, enclaustrada en prejuicios y virtudes teologales, aparte de su provincialismo, ahora emprende una descripción de otra sociedad, que parece, también anclada en el tiempo, con el dilema de reconocerse o no frente a nuevos prejuicios. Y esto es curioso, su primera novela quería salir del espacio físico de la ciudad buscando otro mundo, ahora el protagonista inicia el desplazamiento, no tan anhelado, y se encuentra que en la sociedad que salió a hacer su América, se mantienen, igualmente, en este mundo conquistador costumbres y tradiciones estáticas que lo cercan.

La fabulación se inicia con una interesante historia de dos mujeres que marcan la vida del protagonista, su madre y su esposa, ambas con ideas marcadas y fijas, que al mismo tiempo terminan por marcar a nuestro narrador. Una con la teoría de los fractales reales, las seis mujeres que se

le parecían como gotas de agua y la otra con su fractal metafísico: la Niña de Atapuerca que le obsequió un anillo.

Escrito en forma de diario, el relato nos muestra al protagonista en su edad más que madura, viudo, sin hijos y con la promesa de encontrar a la "bailaora", apremiado por el testamento de su esposa que seguía confiando en el azar y la Teoría de los Seis: Así emprende el viaje al viejo mundo, precisamente a la Madre Patria.

Como una inversión de Colón, descubre ese mundo que parecía ideal y que se torna casi banal, donde ahora los "sudacas" y demás inmigrantes son recelados y discriminados. Pero ese ambiente que describe la novela es, a veces, deprimente, a los ojos de este viajero que es tanto extranjero en ese otro mundo, como parece serlo para sí mismo, todo se presenta bajo un aura de melancolía extrema, así, como de resabios y otoñales estampas.

Los personajes que rodean a nuestro relator navegan, a su vez, en las aguas casi quietas de ese inmovilismo situacional. El lenguaje mismo y la costumbres resultan de por sí paródicas, expresiones de una cultura geográfica muy pobre, confusión de temas y errores gramaticales, sorprenden a este "sudaca" ilustrado, que finalmente es casi "integrado" por la gente simple que lo rodea.

Es curioso que la novela sólo se enmarque en este ambiente, casi marginal, pero comprensible porque la búsqueda, que deja de ser sólo un pretexto narrativo, como parecía al comienzo, sea al final un periplo enriquecedor de vivencias. La Niña de Atapuerca pertenecía a este mundo, por eso Fátima se esmera en darnos una historia del flamenco, de sus orígenes, que son siempre de la marginación y

se completa el documento insertado con versos que precisan la autoctonía.

La novela es una muestra del talento y la gran disposición narrativa, que ahora se confirma. La precisión lingüística y la captación psicológica de sus personajes están a la par con la fina ironía que atraviesa toda la novela, creando empatía en cada retrato y situación. El final no podía ser, otro, el fin de una aventura y una ilusión. Al final de cuentas, la idealización del *Europeo,* aun en sus ambigüedades, se traslada a *La Niña de Atapuerca* y se acerca también al desencanto, tanto en su aproximación como en su distanciación física y de clase.

LOS CUENTOS DE FÁTIMA CARRASCO

Si las novelas de Fátima ampliaron su universo, extendiéndolo, el cuento le permite centrarse en personajes y situaciones, donde ahonda la visión de estos mundos en la perspectiva de historias, donde el tiempo no se detiene, sino le proporciona construir a partir de las psicologías disímiles de seres apremiados por la vida que les ha tocado vivir.

Perfectos Desconocidos, es una colección de retratos de personajes vencidos, sin mayores sueños ni horizontes precisos. Siete historias lacerantes donde vemos desfilar increíbles seres desgraciados, como es el caso del Inspector **Waldo**, entre la locura y la fabulación, artista y a ratos poeta, como uno de los míticos "clochards" parisinos, plancha piedras, bebe vino y arrastra una identidad fraguada, que no le hace inmune a las agresiones que lo

confinan en una soledad absoluta, sin su gato Murphy, que le inmuniza de futuras desgracias. **Marina** es una mujer también vencida, que la vida empuja a rastras, convertida en criada por su madre, abandona el campo por la servidumbre, la única alegría es conversar con la niña Utule, nombre fabulado que es un secreto entre ellas, le cuenta *fabulosas historias sobre su pueblo sin cura*. Convertida en abuela, tendrá su *día glorioso* cuando su hijo se casa. **Javier** nunca pudo estudiar filosofía, su padre, *don fuerza bruta*, le trazó su destino, cuando se casó su vida se hundió en la rutina, preparando café para otros, jubilado, sólo encuentra placer en el tabaco y los libros, se asfixia en la ciudad, pesimista no acierta a enderezar a su hijos y sin embargo, él que odiaba a su padre y las montañas, sólo anhela, como la máxima ironía, volver a ellas con una cabra. ***El Lagartija***, con su impermeable, no como Waldo, sino para cubrirse por ser albino, es arrojado a un hospicio, donde lo venden a un agricultor y luego a un ganadero, para terminar deambulando, las dos cosas notables que le suceden son un breve matrimonio y el gusto por la armónica, con la cual se une a grupos de músicos ambulantes. Obligado por la circunstancia a la mendicidad; **Mur**, entre los hospicios y los callejones, como "el sol de invierno", se fue disolviendo y no se sabe quién pagó tres misas cuando murió. **Victoria** no es menos desgraciada, deambula por la vida, termina por servir en un restaurante y contemplar a un grupo de mujeres con manías distintas que sólo tienen tres opciones: el asilo, la calle o la muerte; igualmente ella no escapa a ese destino, pero sin la tiranía de la familia, se alegra de ser sola en el mundo. **Lola** hija de un alcohólico y paranoide

no conoce alegrías, ni siquiera se casó con su novio y tuvo que cargar con las penurias de los demás, su madre, su ex –suegra, su ex– cuñada, su hijo, al final vencida por un cáncer, desfigurada con una peluca rubia, se evapora de esta vida y paradójicamente, quien más la llora es su ex –marido. **Magdalena**, sin aparente historia, se apropia de un banco de una avenida y lo convierte en su morada, ella que siempre había sido pesimista, sabía *que el mundo era un lugar horrendo sin escapatoria*, provista de unas tijeras defendía su intimidad, cuando otra mujer se sentó a su lado, pretendiendo allanamiento de morada la agredió, así, a su único momento de alegría, salir en la televisión, agrega el titular de los periódicos. Finalmente consiente en alimentar a un perro vagabundo que la acompaña.

Los cuentos centrados en tres hombres y cuatro mujeres, calificados como paranormales, pueden reclamar otros epítetos sinónimos: subnormales, marginales, perdedores natos (*losers*), disfuncionales, tullidos morales, incapacitados. Como deshechos humanos de la sociedad moderna, en la gran ciudad pasean sus traumas, fobias, manías, incapaces de integrarse al mundo, éste los arroja hacia la indigencia, el servilismo o la enfermedad, la ineptitud y hasta el anonimato. Entre la locura y la muerte, no conocen el amor pleno, sin pasión (*cabía suponer que el señor Mur se casó por amor –al igual que la señora Mur– pero este hecho no significó nada en su vida*), sus matrimonios tampoco tienen importancia, por eso se deshacen, inevitablemente. Fátima ha efectuado síntesis de esas vidas vacías, ahondando el psicologismo. Mientras en la tragedia griega era el destino inexorable, designio de los dioses (el Edipo de Sófocles se pregunta: ¿*Para*

qué nací?); estas tragedias cotidianas en este mundo sin dioses, sin aura de heroicidad, esos seres de las esferas sociales deprimidas, apenas asoman a la vida, de hogares disfuncionales, sin ventaja o fortuna parten a una carrera, sintiéndose inferiores, hacia la desgracia y la aniquilación. El tiempo que parece detenido para ellos, porque no sucede nada o casi nada, se refleja en las huellas físicas que hablan de su decrepitud física y mental. Sartre diría: sin un proyecto de vida, permanecen como existentes brutos, de allí que sean cosificados para terminar siendo engullidos por la Nada. Sí, la Absurdidad es el tema de los cuentos, la profunda soledad es sólo un síntoma de su devastación.

TODA UNA VIDA. Aunque publicados estos cuentos en 2010, su escritura nos remite, en algunos casos, a situaciones que parecen anteriores a *Perfectos Desconocidos* (1999), porque sus temáticas parecen más locales; no olvidemos que Últimas voluntades, que intenta un afán más cosmopolita se publicará después en 2004. Pero, aparte de estas especulaciones, que sólo la autora podrá confirmar o desechar, hay también marcadas diferencias, las narraciones son más breves, historias casi minimalistas, incidentes cotidianos, en algunos, otros fijados por la memoria y también los que parten de visiones. Otro detalle, mientras los anteriores eran narrados en tercera persona, ahora Fátima ensaya la primera, como verdaderas introspecciones, que nos parecen más que sugerentes. Por ejemplo, el primero es una misiva de **Olivia**, que toca el problema actual irresoluto, la inseguridad ciudadana; la contrabandista **Eloísa** realizará su última visita y cuando llega en Navidad ya había muerto hace años nadie

sabe dónde. **Marina** espera la visita de su hermana y junto a Mauricio, con su ratoncito de cuero, agobiados por su salud inician los preparativos y sucede que es el Día de los Inocentes y les han gastado una broma. **Amparo** contempla la decadencia de Vivian, su caída irreparable como el inmueble en que vive, son paralelos, vendiendo mermelada se hunde en la vejez. El único gesto de Amparo es juntar amigas y regalarle una ventana a la mansión desvencijada como ellas. El diálogo entre **Irma** y la señorita pituca narra el suceso desgraciado de un huayco que sepultó a la hija de la vendedora en la Parada, Silvia. La joven *ccala*(así también la denomina) contempla con la indiferencia y desprecio de la gente acomodada o de alcurnia, mirando un retrato calcula más edad. *Se gastan antes, son de mala calidad*, decía su madre. **Clementina**, joven heredera, tiranizada por su tío, un siniestro doctor, sólo conocerá dos momentos de alegría y quietud, primero con el indio viejo, Omar, que prácticamente la protege y cuando, al final, encuentra un novio, para huir, por fin, de su captor, casándose con su ajado vestido verde como sus ojos y sus mejillas golpeadas. **Elena** conocerá *el día más feliz de su vida*, cuando recuerda y cuenta a sus amigas, cómo afrontó un embarazo no deseado y cómo intempestivamente, sufrió la hemorragia liberadora de su aborto. **Aurora** la campesina absorta ante la crueldad con que se llevaron, unos encapuchados a Lorenzo, su marido, lo busca desesperadamente, sólo escuchó, la palabra "teniente", por eso reparte las seis fotos que le quedaban, cuando al final unos periodistas le piden una descripción se anima a dibujarlo toscamente y así aprende la palabra *Identikit*. **La Ingeniera Cuadros**, sufre un robo y queda

sin nada, su marido da clases y ella antes de jubilarse se entera que la financiera a donde la obligaron a tener sus fondos se esfumó. Sin otro porvenir, busca trabajo y va a visitar a Sukupiro a un paisano, Carpio, para que le dé trabajo. En medio del clima paradójico de Fiestas Patrias y la amenaza de los terrucos, llega a su pueblo, cuando es asaltada en una combi, sólo atina a una treta, se afloja el cinturón y les dice que porta una bomba, porque es terruca y los tres ladrones huyen asustados. La **anónima narradora** de un interrogatorio, frente a las once cajas de unos ancianos arruinados por el corralito del gobierno aprista, cuenta entre su historia, los sucesos del suicidio. Lo paródico es la aparición final de Ilich, que porta como siempre una carta para los ancianos, *para nadie, más bien*. Esta inserción del absurdo es la ironía del destino. **Gladys** ve cómo el mundo alrededor suyo empieza a desmoronarse, la amiga de *toda la vida*, Adriana, muere en el hospital y su hija Miriam, víctima de un accidente, sale de la paraplejia a la incapacidad para andar. Gladys, *se quebró, como los tallos del cedrón*; ya *no le importa nada de la vida*, sólo viste dos camisones lila y celeste y cuando muere su marido, nadie sabe qué camisón usará o si no asistirá al funeral.

Nueve vidas marcadas por dramas que mezclan retazos de existencias y la cotidianidad que las cerca. Fátima construye estampas más que retratos, detrás de cada una hay asomos psicológicos, pero en el fondo son las circunstancias y el entorno social quien arroja a las protagonistas a la soledad, el abandono y la desesperación. Demás está decir que es un mundo de mujeres desde la perspectiva femenina, que las desgracias surgen de la crisis social

de los noventa, aparentemente, terrorismo, inseguridad ciudadana, desplome de la economía y el caos político que produce dramas, en vidas en decadencia o deterioro a las que se suma el clima depresivo que termina por desquiciarlas o hacerlas huir de la realidad, ya sin sueños ni anhelos que cumplir. Sólo Clementina encuentra una oportunidad para huir y la ingeniera Cuadros, quien apela a su astucia para salvarse. Pero la visión de Fátima sigue siendo casi pesimista, a ratos escéptica, aunque no manipula el relato, sino que se mantiene un tanto a la vera de los sucesos de sus historias, aunque no de su tiempo. El tratamiento formal sí que es adecuado y eficaz, los registros del lenguaje tienen la diversidad de los interlocutores y nos trasmiten esas sensaciones de verismo entre los cuales asoman rasgos de lirismo.

Literatura femenina arequipeña

La puesta en circulación de una carta abierta de las escritoras peruanas sobre el rol de la mujer en la literatura, parece haber sido el punto culminante de una polémica que ha quedado abierta, pese a los antagónicos puntos de vista que parece encender. Algo que nos quedó es la frase "racismo de género" y el comentario ofensivo de algunos, que la entrada de las mujeres (se refiere a la explosión femenina de los 80) "resta en lugar de sumar".

En el caso de Arequipa, puede haberse producido algo semejante, pero lo que se obvia, en todos los casos, es el hecho que la crítica, al margen del género, debe enjuiciar todo discurso literario desde una perspectiva que sólo califique los méritos de una obra al margen de oposiciones generacionales, regionales, de género o extracción social, pues la obra literaria es buena o no lo es, simplemente.

Las proporciones han variado en cuanto a la presencia femenina en la literatura y eso se debe a las condiciones sociales en que se desarrolla la mujer frente a la cultura y el arte. Flora Tristán, en "Peregrinaciones de una paria",

da cuenta del sometimiento de la mujer frente a la sujeción paternal y el destino que se les asignaba. Preparadas para el matrimonio y la procreación recibían una educación mediatizada y sólo las designadas para los conventos tenían acceso a ciertos elementos culturales, donde se combinaba el ocio con el rezo. No es de extrañar que algunas religiosas escribieran, debido a las lecturas que efectuaban de vidas de santos y santas u obras religiosas, escogidas cuidadosamente por las superiores y que, sin embargo, abrieron las puertas a la imaginación. Por eso, damas cultas, casi siempre religiosas, escogieron el Anónimo, como es el caso de "Amarilis" o "Discurso en loor de la poesía". Quizás en ese impacto, de un talento superior a los demás, incluidos escritores que se preciaban del favor de las musas, hizo que se dudara de una escritura femenina y se hablara de imposturas masculinas, sean caballeros o curas. El prejuicio dura hasta nuestros días, pues muchas artistas mujeres son receladas y se dice sibilinamente, que allí está "la mano del marido o amante".

En la literatura arequipeña no encontramos traza alguna de literatura femenina durante la época colonial y en casi todo el siglo XIX, por lo menos visible, pues no dudamos que muchas mujeres escribieron poesías, como impulso juvenil, que guardaron o destruyeron por timidez o pudor, ya que la escritura es una forma de revelar nuestros anhelos o intimidades.

"La lira Arequipeña", editada en 1889, por Manuel Rafael Valdivia, hace un recuento de 66 poetas mistianos, que frecuentaron Sociedades o Clubes literarios, publicando en revistas o periódicos de la época, con gran regularidad.

Hay mención a 4 y no todas de la misma calidad poética, sino júzguese estos versos:

Felisia Moscoso de Chávez, que publicó en Arequipa, Lima y Barcelona, además de "Ligeros pensamientos consagrados a la mujer":

> Proscritos por el mundo van errantes
> Buscando de su idea el paraíso
> Y no lo hallan, y siguen anhelantes
> Y, sin verlo, morir le es preciso. (Los poetas)

Que exploran el universo donde los vates son "extranjeros", "desterrados" y sin embargo "seres sublimes", flores de un edén, trasplantadas al "estéril desierto de la vida". Todo un credo romántico que llegará hasta los simbolistas.

Luisa Salazar de Rodríguez, poetisa de aquéllas que en forma autodidacta llegan a la literatura para expresar sin pretensiones sus temas caros como la familia, la religión y el patriotismo y sin embargo fue un espíritu retraído:

> Era su tez alabastrina y pura;
> Y sus pupilas lánguidas y bellas
> Tenían de gacela la dulzura
> Y el brillo encantador de las estrellas. (Una violeta)

Adriana Buendía, también colaboradora de muchos periódicos en Lima, sigue el camino de las poetas conmemorativas o también teñidas de romanticismo lánguido:

Si hoy inmenso pesar vuelve a angustiarte
Al salir del letargo en que has vivido;
Si una gota de sangre ha de costarte
Y otro nuevo dolor cada latido,
No tornes afanoso al despertarte;
Sigue durmiendo, corazón herido. (Desconsuelo)

Isabel de la Fuente: Poetisa de filiación desconocida, pues se la emparentó, equivocadamente, con el poeta Armando de la Fuente. Sus versos, publicados bajo el seudónimo de "Julia", revelan apego al lirismo, aunque la religiosidad obsesiva empañe algunos vuelos imaginativos:

El cielo azul y el sol resplandeciente
Se han cubierto de fúnebre nublado
El espíritu gime acongojado
Y palidece de dolor la frente

Ni una plegaria el labio balbuciente
Arranca al corazón desalentado
Y aún las dulces memorias del pasado
Se cubren con las sombras del presente.
(Día sin sol)

Como se puede ver, el difícil arte de versificar es asumido con asomos de talento, rasgo reiterado a lo largo de toda "La lira arequipeña", sin mayor rigurosidad crítica.

Sin embargo, como fenómeno aislado y extraordinario tenemos el caso de **María Nieves y Bustamante**, novelista de gran talento que opacó a sus pares masculinos. Basta ver "Lelia" de Ernesto Noboa, sobre el mismo tema

de "Jorge o el hijo del pueblo" o "La hija de la patria" de Modesto Málaga, para citar sólo dos novelas de opuestos méritos. La narración de María Nieves y Bustamante traslada rezagos del romanticismo hacia un realismo, que partiendo de lo histórico, se sume en la evocación y el espíritu épico. Vale recordar que la novela del siglo XIX en todo el Perú tuvo un gran despliegue debido a mujeres como María Nieves que desafiaron a su sociedad emergiendo con temas sociales, nos estamos refiriendo a Clorinda Matto, del Cuzco, y Mercedes Cabello, de Moquegua, que hicieron palidecer a los novelistas de la capital.

Durante la primera mitad del siglo XX continúa siendo esporádica la presencia femenina en la literatura, porque las condiciones sociales y la rígida educación paterna siguen imponiendo a la mujer una formación alejada de las letras.

Francisco Mostajo, talento múltiple, dio muchas referencias sobre mujeres que abordaron la literatura desde diferentes ángulos y calidades, por supuesto. Así encontramos los siguientes datos: **Luisa de la Valliere** (seudónimo de Eva Morales), **Hermelinda Morante de Vera, Consuelo Ramírez Figueroa, Angélica Morales y Blanca Margarita Arenas y Aranda.**

Hortensia Málaga de Cornejo Bouroncle, autora de varios poemarios (*Cactus, Deslumbramiento)*, incluso novelas (*La tía flor, Oro en la chacra, Tesoro andino, Silvia y Vigía*) mostró versos emotivos y sencillos en pos de interiorizaciones y belleza:

Alargué las pupilas esta noche
venía un resplandor por mi camino
una luz que llenaba mi sendero
con un halo Divino.
Deslumbrada, eché al foso de silencio
mi voz, y muda y trémula
esperé que pasara a su destino...

También consigna a **Catalina Recabarren de Zizold**, como arequipeña, mientras que Sánchez, Tamayo y Tauro del Pino nos dicen que nació en Lima. Mostajo también nos habla de **Lastenia Larriva de Llona** como parte del desarrollo poético mistiano sin haber nacido en Arequipa.

Quien alcanzó mayor notoriedad por su calidad literaria fue **Blanca del Prado**, singular autora de "Cayma", poemario de corte bucólico que dio paso, luego, a versos meditativos y con asomos de universalidad. Amiga de Mariátegui, éste incluyó varios textos de ella en "Amauta". Jorge Cornejo Polar habla de su "pureza lírica": "Dos líneas sostienen temáticamente la estructura de la poesía de Blanca del Prado en sus primeros libros *Cayma* (1933), *Los días de sol* (1938). Una es la aproximación entrañable, casi religiosa del paisaje natal. La otra, una evocación nostálgica de personajes y circunstancias de su querida Arequipa". A ellos agregamos la intensidad en pos de la magia de la naturaleza.

Un párpado de tiempo cierra las distancias y agita
las voces de un

otoño impenetrable.
Y aquel brumoso prado donde los ramajes eran quebrados
hielos resonando en la tarde.
Y aquel olvido cayendo sobre las hierbas respondiendo
a la fatiga de los musgos.
Y aquella inesperada rama vacía perdida en un gesto de presagios.

Sin embargo, nos parece, que en *Los Días de Sol*, fluyen sus imágenes con más que añoranza o simple delectación de ensueño, son una muestra de ternura simple: /*Estoy en este día, llena de pájaros como una cabeza de novia*/ o /*Cuando llueve, las zinnias que plantamos agitan nuestra felicidad en todos los colores*/. Pero cuando se refiere a la Guerra Civil española, sin perder el lirismo, muestra su dolor y extrañeza ante la bárbara agresión contra la República: /*Qué silencio tan alto se ha formado en/ mis palabras, porque no existe un nombre/ que fulmine el pesar de España./ Qué silencio tan alto, abriendo espacio a un grito cuya extensión no llena una palabra, ni dos, ni mil palabras/*.

Qué silencio al alto/ Es el silencio de los miles de muertos en España./ Y busco la palabra que aún no se ha formado en la boca del hombre, para encender ese silencio./ Hay que poblar ese silencio./ Y las madres sin hijos y los hijos sin madres, me ayudarán en ese grito alto, porque la nueva palabras nacerá del silencio/. Ya antes había insistido en su visión desencantada de su fe, cuando concluía uno de sus poemas: / *No puede señalarte*

la inocencia de ningún Diciembre,/ porque ya entre sus pajas, lo crucifican sin tardanza/ mil y una vez, los ricos y los que bendicen cañones y moros/ que antes quemaban, con igual facilidad inhumana/. Blanca del Prado no ha recibido un homenaje que la redima del silencio de la crítica, por eso la enunciamos, para que sea reconocida.

Adela Montesinos, nacida accidentalmente en Lima, de padres arequipeños, que la trajeron "beba de meses" a Arequipa donde pasó su juventud. Su libro "Arcos hondos", con prólogo de César A. Rodríguez, quien anota: "Tan despojados están los versos de Adela Montesinos de artificios que después de leídos no queda en el recuerdo ni una palabra sobresaliente, ni un ritmo pegajoso. Queda sólo el rumor total del poema...". Ernesto More, por su parte agrega: "Después de escribirlos, Adela se incorpora a la lucha, sintiéndose más libre y purificada por la poesía. Su sensibilidad social, su irrevocable destino de miliciana humana y democrática, ese don tan raro entre nosotros...". De lo escrito confirmamos la sencillez de su poesía y la temática variada con apego a las formas confesionales, casi coloquiales, como si su destino no fueran los lectores cultos, sino el amplio lector popular. Rescatamos el poema inicial del libro:

Una mañana grisácea
la pena cayó en mi patio,
yo era niña y sin saberlo
cogí en mis manos la pena,
con ella jugué de niña
y con ella fui creciendo,

y con esa pena vivo
desde que cayó en mi patio.
Fui creciendo... perdí el patio,
pero no se fue la pena. (La pena)

No podemos pasar por alto su ternura y confesión amorosa que parece extender a su humanismo: / *Nadie más que tú y yo para saber/ adónde caminan las distancias/. Nadie más que tú y yo para saber,/ adónde nace el grito/ Nadie más que tú y yo para saber,/ adónde el grito se hace sombra/ Nadie más que tú y yo para saber,/ adónde rompe el alba*/. Estos versos con una retórica simple, la acumulación– diseminación, y al mismo tiempo extensión de un pensamiento, nos confirman su vuelo poético trascendente: por eso no nos extraña que al recordar al Lombardo Toledano, alce su voz dolida: */Y existe el miedo sembrado en todas partes/ el miedo que hace triste, muy triste nuestro canto/ y aleja todo asomo de risa en los labios/ (...) /Se teme pensar en algo./ Vivimos sumergidos en un pozo de miedos/ pero soñamos y anhelamos./ Queremos sol y no tinieblas,/ queremos alegrías y no angustias,/ queremos dormir/ y tomar nuestro negro café./ Queremos amar la maternidad y no temerla/ queremos pensar, tener el derecho de pensar/ sin que haya cárcel,/ y si no, ¿qué significa el siglo veinte?*

Nuestro admirado poeta, César A. Rodríguez, nos dice que el proselitismo de Adela es sólo intencional, que lo vivo de su poesía *son las venas de los versos que arrancan de su entraña maternal para llevar calor y esperanza a los irredentos, en un rapto amoroso*. Así al recordar el cello de su padre, termina diciendo que éste aún, *conti-*

núa resonando en ella y estas poesías como un caudal de ternura que se vuelca sobre la vida, ***para la vida****.*

Como podemos ver, estas dos voces líricas que piensan y actúan en pos de ideales sociales, nos aclaran que su esfuerzo por agregar a la poesía de su tiempo, no fue nunca desde la perspectiva de género, sino de militantes y amantes del socialismo, donde la mujer es una camarada que se hermana en el amor y en la lucha. Por eso Jorge Cornejo Polar nos recuerda estás líneas de su compromiso poético (de Blanca del Prado) con la República Española: *Qué silencio tan alto*... que antes hemos evocado.

Sabemos de buena fuente que muchas mujeres accedieron a la literatura guardando su ideología, su vocación social y política, como Eva Morales, aprista y maestra de fuerte personalidad u Hortensia Málaga con mayor espiritualismo que buscaba la "Unión Femenina Arequipeña de Artes y Letras".

Después hay una pausa curiosa, pues muchas de las nombradas viajaron a Lima o al extranjero, porque eran intentos individuales y no se adhirieron a grupos literarios. La llamada Generación del 50 no incluía a ninguna escritora, aunque es cierto que algunas tuvieron papel importante en los sucesos políticos, como Adela Montesinos.

Carmela Núñez Ureta, publica "Tú", recién en 1978, como Selección Poética, lo que indica que estuvo meditando o recreando largamente sus versos de dolida emoción, que se abrieron después como una confesión abierta y sin

recatos en medio de una formalidad que busca nuestra aceptación en su musicalidad:

> Ahora que estás lejos
> todo ha muerto,
> por encima la vida
> insistente , innecesaria.
> ...
> Porque me quieres más, como si me quisieras mucho,
> Hay un incendio de colores en el alma,
> Voy ahora con un mundo de estrellas en mi noche
> Y se ha borrado el cielo gris de mi nostalgia.
> ...
> Se pierde todo en recordar la forma
> la manera del beso y la caricia.
> ¿Cómo era la huella que dejaban tus manos?
> ¿cómo era? Se va la vida en recordar.

Carmela Núñez Ureta no necesitó vincularse a grupo alguno para crear esta poesía llena de ensueños, esperanzas y resurrecciones de un amor que ilumina su talento. En su labor de maestra concentró su vida, sin dejar, por otro lado, su emoción social.

Brunilda Joyce (Lourdes Toya), musa y animadora cultural en los tempranos 70, es una voz original, que definía el verso como un juego de palabras que permite "al alma inspirada extenderse en todos los renglones de la poética", y luego con gran precisión declaraba: *"todo poeta honrado, que de por sí está obligado a identificarse con*

los sentimientos de su pueblo, aparte que no debe falsear su papel en el escenario de su época". Aparte de su célebre "Carta a la madres de Vietnam", que cierra con estos versos notables: "*Oh, madre de Vietnam:/ sobre tu pena desnuda/ se me quiere caer el corazón*!", vale la pena recordar otras muestras de su talento:

Súbita,
Excitada
Será la partida.
Una nube roja
Me ceñirá el cuello
Y
Mi rostro de hielo
Y salada espuma,
Enrojecido
Tiritando
Dejará caer sus señales.
Refugiada,
Frenética
Iré a tu encuentro
Y
Cuando emerjas
Estallaré en colores ("Ángel, Ángel, Ampáranos")
...
ese día
he de llevarte más íntimo
más mío
y antes de la hora sexta
se han de alargar las vegetales ramas

de mi sombra
como besando un pedazo de tu suelo.

("Carta que Silvia debió escribirle a Melgar")

Es la época en la cual el debate entre los poetas puros y los sociales, era intenso y por lo que vemos las escritoras se inclinan por los segundos, por el "compromiso".

Arsinoe Mayrene (Braganini) publicó un libro inquietante "Heimatlos", donde los aparentes prosaísmos y la tentación de historiar emociones y circunstancias, esconde una poesía honda y de marcadas connotaciones que nos envuelve en un clima casi surreal como: *lunas fragmentadas en ojos de libélulas al suspiro del/ alba mueren anochecidas por espadas nocturnas*/ donde sin puntuación ni medida discurren metáforas y alegorías pidiendo al lector sus pausas significativas:

que callen los campos su voz de nácar y que callen los ciegos sus cascadas de estrellas que callen los mudos su silencio al repique de tímpanos cristal el humo de los ríos desde el cantarín lecho de peces y peces salta al ojo tiempo piedras de seda se secan al sol de hielo silencio desde las órbitas del caleidoscopio locura locura en el centro

Por su parte Jorge Cornejo Polar, en su "Antología de la poesía en Arequipa en el siglo XX" (1976) incluye a ***Ana María Portugal***, que era periodista y publicaba la revista "Homo" .Es una lástima que algunas de las nombradas anteriormente dejaran de escribir. Quizás con ellas se cumple, al igual que con poetas varones, aquello

que la poesía está ligada a la juventud como expresión y cuya maduración se va logrando en casos excepcionales. Tal vez al sobrevenir "la edad de la razón", parafraseando a Sartre, los afanes literarios los lleven a otros géneros o al silencio. En el caso de muchas mujeres hay un inevitable destino social, el matrimonio, la familia o la profesión, cuando la hay, las apartan de la vida literaria y de los círculos artísticos que frecuentaron. Existen, por supuesto, otros casos, de maestras jubiladas o amas de casa, que luego de un largo trayecto familiar toman o retoman alguna vocación escondida, pero no extinguida y escriben poesía con mayor entusiasmo y desiguales resultados, pero como una nueva preocupación que las satisface íntimamente.

En la década de los 80 se produce un fenómeno interesante. La mujer se incorpora a la escena literaria de la misma manera como reclama un nuevo rol en la vida social. Las prédicas del feminismo se hacen más intensas y con ellas vienen la independencia en los estudios, la profesión y la liberalización, en cuanto ideas o reglas sociales. Vencidas las inhibiciones y juzgando anacrónicos el pudor y el recato, el lenguaje se hace realista y desprovisto de falsedades. Esa sinceridad o la transgresión de tabúes o silencios impuestos por prejuicios religiosos o paternales; logran una literatura que incorpora una nueva visión, la de la mujer, que sin dejar de ser femenina, rasga los velos de la hipocresía y presenta su intimidad en vuelos poéticos o narrativos, aunque el coloquialismo imperante de la literatura le sirva también para su expresión y aparición en libros, revistas, plaquetas, coloquios o grupos literarios. Posteriormente, acudirán a expresarse, a través de

la literatura, mujeres que hablan de su opción sexual y aprovechen de ella para salir del "closet", como diría un escritor.

En el grupo alrededor de la revista "Ómnibus", figuran **Rosa Elena Maldonado** (autora de libros importantes: *Corriente de Humbolt, La leña, el hogar, El pan sin nombre, Dulce mal que llevas contigo*), de innegable talento, que postula a una poesía llena de ternura y exploratoria de universos personales a los cuales se junta su particular uso del lenguaje a través de imágenes que fluyen casi espontáneamente, porque ella no recurre al formalismo. Así anotamos: *Me abro la camisa en gerundio/ rápidamente casi desgarrándola/ desprendiéndola del día/*, pero es más su visión transfigurada de la realidad que el sentimentalismo:

> Casi etérea e invisible la gota de rocío
> Sobre la silueta mágica del helecho
> Todo parece claro
> Todo es pasajero, un hilo transparente
> Que baja
> Un espejo donde Narciso sumergió su belleza
> Un estanque artificial donde juegan los peces dorados
> Unas ranas húmedas. ("Museo del agua")

Charo Núñez, después de figurar en Antologías y revistas, editó un libro "Asuntos pendientes", donde reafirma su lirismo al cual agrega una dosis de humor o ironía a la

par que un singular tratamiento del lenguaje en la construcción de símiles o tropos:

> Preguntarte necesito
> Golondrina, tengo alas como tú,
> ¿Son tus alas de hembra
> impedimento
> cuando tienes ganas de volar,
> sólo volar, estrictamente?
> ...
> En contra de la desdicha, y a favor
> De los vientos generosos.
> Egoísta y avara con mis manzanas
> ¿podridas como en un cuento?
> ...
> Los estudiosos me han descartado definitivamente
> de tu vida.
> Qué tontos son.
> Nos perdieron el rastro el día en que escapamos
> de esa taberna y bajo lluvia anduvimos
> regalándonos los montes y el mar
> y repartiéndonos las plazas y columnas.
> (*Habla Cinthia a Propertius*)

Fátima Carrasco, se inicia en la literatura publicando poemas en "Ómnibus" y "Virtual", mostrando una proclividad a narrar historias en forma versificada, con cierta ironía y la inclusión de figuras mediáticas. Así leemos:

> No necesito estar en vísperas de morir para sentarme
> y pensar en mi felicidad culpable llamada también visión

> retorcida... Merlín no sabe que necesito ayuda
> y el decadente? Abre los brazos cierra los ojos
> espera morir un poco sentado.

Pero ella es la abanderada de una narrativa que emergía luego del "boom" tan publicitado y que abrió las posibilidades del relato como una forma de expresión y de exploración del discurso. Su novela "El europeo" fue escrita con un lenguaje matizado de giros populares, jergales, pero con un tratamiento sutil. Personajes y situaciones mantienen la ficción por encima de contextos locales o autobiográficos. "Perfectos desconocidos", es una colección de cuentos donde los personajes lindan la anormalidad y deambulan en medio de una soledad agobiante. Su última novela, "Últimas voluntades", acerca de un "sudaca" que busca las huellas de un personaje, casi legendario, es un pretexto para hundirnos en el clima depresivo de la "extranjeridad" y el choque cultural.

María Teresa Ruiz Rosas, también intentó la poesía, pero su paso a la narrativa fue determinante para nuestra literatura, pues su talento asomó en sus cuentos. "El desván" es una colección de relatos, donde las anécdotas, donde al igual que Fátima Carrasco, tienen el tono desmistificatorio del ambiente de nuestra ciudad. Los asomos de erotismo nacen de la evocación y el deseo. Su novela "El copista" es más ficcional y los personajes se mueven en un ambiente donde las perversiones nacen de la dualidad, que se refleja en el estilo de la escritora y en la mezcla de registros narrativos. Un cuento suyo, "Detrás de la calle Toledo", gira entorno a un sutil, casi obsesivo, neurótico, ajuste de cuentas entre los muros de Santa Catalina.

Lo importante es que ambas escritoras triunfan en Europa y se sobreponen sobre muchos varones narradores, demostrando que ellas, al margen de los problemas de género, se sitúan en el buen camino de la literatura. Ellas sí demuestran que su presencia suma.

Mary Ann Ricketts, se une a ellas con un libro de cuentos, "Tentaciones de Ariana", donde su prosa sencilla y bien cuidada apela al psicologismo para darnos retratos donde las pulsaciones de la escritora nos recuerdan una pasión por la imagen y el vértigo del mundo moderno, donde hay muchas referencias a la cultura mediática.

Rosa Núñez, quien ensayó la poesía muestra en "Objetos de mi Tocador" relatos minimalistas, donde la temática variada pone a la mujer en el centro de un universo cercado por la incomunicación y donde los personajes se debaten entre sus fallidas esperanzas y una soledad apremiante. Los 11 relatos demuestran que a la técnica y al lenguaje, bien manejados, haya que agregarle la dosis de una pasión oculta que se refleja en la escritura como un juego de espejos dobles y el azar de situaciones, que van desde un feminismo mellado a un cierto gusto por la perversidad, sin llegar a extremo alguno, pues el distanciamiento en referencia a los personajes, hace que nuestra relatora, con aplomo y seguridad, eluda el compromiso y deje al lector con la sensación que ha de develar la madeja de vidas frustradas al borde de un abismo.

Zoila Vega Salvatierrra, notable por su vocación musical, se unió al grupo de narradoras con *Cápac Cocha*, ganadora de un premio de novela corta, que es una auténtica caja de Pándora. A través de la ficción, apoyada en sucesos históricos, nuestra escritora apela a la forma epistolar y a las consabidas memorias que ayudan a fabular, junto a los sucesos reales, la destrucción y reconstrucción de la Catedral de Arequipa, un sinnúmero de episodios, intrigas, superstición, fantasmagoría, la pugna por el poder de conservadores clericales y los liberales que con la ilustración anuncian arrestos burgueses, no faltan ni el examen de las pasiones humanas, entre amores, celos y rencores, ni el suspenso en una trama urdida hábilmente y escrita cuidadosamente.

Al margen de "Ómnibus", otras revistas agruparon a poetas y narradores, como son los casos de "Eclosión", "La gran flauta". En un número especial de "La tortuga ecuestre", que se publica en Lima, en la sección "Nueva poesía de Arequipa" (1993) figuran:

Silvia Adriazola, que publicó su poesía en "La casa de Rolo". Hay en ella tonos de una melancolía extrema, donde una pasión agonista parece oprimir sus versos:

¡Oh, mi Dios dame esa ciruela para quitar el

sabor amargo de mis encías!

La muerte me espera adorado joven.
...
Aquella que soy yo
latiendo las cefaleas y el desconcierto
ampollada de ecos
ésa que no agoniza
y que aún perfuma las tardes
sobre un cometa de papel rojo.

Su poética es la de la desesperación, el desconsuelo y la lúcida visión de la existencia como un páramo antes que un oasis, por eso exclama: *Oh, esta muerte que cada vez vive más/...He de nacer mañana/ con dolores en el pecho/ arañaré los cementos y triste infinitamente triste/ moriré de nuevo/*. Metáforas insólitas más que adornar dan cuenta de ese sentimiento de angustia: *porque la sangre se escribe así/ en cualquier parte/ en un taxi veloz con olor a manzana/ arribando desde hace muchos siglos/*.

Luz Vilca, aportó a la poesía arequipeña un erotismo mórbido, el que nace no como fruición de vida, sino como desgarrada visión que rompe los moldes del lenguaje convencional, de sus versos adoptó un seudónimo: *Lavo mi cara de la suciedad/ busco agua para limpiarme/ ¡necesito AGUAFRÍA!/ para ser libre como ella/ libre en un estrecho caudal/ en un camino lleno de piedras/ lavo mi cara para estar pura/*.

En unos tempranos versos denotaba ya el paso del sueño al deseo: *En lo oscuro de las sombras/ te veo y me hundo nuevamente/ en el abismo de un pecado./ Y la tentación de tenerte/ me embriaga/ y, lívida sueño e imagino/*, mas luego, tan pronto adopta un tono evocativo casi lírico cuando exclama:

> Un hijo en mi ventana está llamando
> Y se mezcla con el ventarrón de la tarde,
>
> Oscurezco mi habitación por no percibir
> Su rostro que clama.

Como se torna provocativa, realista y casi descarnada:

> La boca profana la angustia
> No exclamada
> la boca fina,
> gruesa,
> alcohólica,
> delgada
> imprime la destrucción.
> Muerde, muerde el cuello sano
> las piernas gordas,
> muerde
> lujuria,
> inocencia,
> espermas,
> soledad,
> soledad,
> muerde.

Esther Villafuerte, intenta mayor lirismo, propio del sentimentalismo cuando exclama:

> Te recuerdo entre la niebla como un Osiris
> y tiemblo en mis pasos cuando te veo,
> voy Penélope tejiéndote una alfombra de motivos.

Pero luego asoma una audacia que busca la exacta notación de la realidad:

> EL SEXO ES UNA PALABRA DESPLEGADA
> con los pies desnudos,
> con mensajes y gestos de amapola,
> con un proceso de tragedia

con Homus Rectus primitivo.
El sexo en mi poblado
(se escribe de noche)
con el dedo en el cerrojo...
tiene sus cabellos sueltos de culpabilidad
y en todos los repliegues de la tierra
milita las legiones de erotismo.

Lástima que ni Silvia ni Esther continuasen su labor poética, porque sus asomos valen más que muchos libros publicados por otras en la misma época o la posterior.

Norma Mogrovejo, sorprendió a todos con su cargado erotismo de ambiguas connotaciones que revelaron la duplicidad de enjuiciar al amor como tortura y como explosión de los sentimientos contrariados:

He pretendido jugar a ser la salvadora de ilusiones,
de vidas, orgasmos, hombres, mujeres
y cuantas salves marías son masticados en las iglesias.
He pretendido lanzar una cuerda
y también tomarme de ella.
Envolverme
Y caminar sobre ella,
Como equilibrista.

En medio de sus vuelos poéticos donde el eros se recarga de fruiciones dionisiacas que ocultan lésbicas inclinaciones (*Somos yegüitas de mar cabalgando en nuestros deseos)*, sus tropos se nutren de lúbricos deseos:

Soy un volcán que hierve
una sopa de hongos alucinógenos
...
Soy una bruja cuyos poderes aún me golpean.
Soy una ave perdida en la inmensidad de tu pasión
por eso me voy de lugar en lugar
a buscar una sobra que me refleje
cuando dudo.

Nadie puede desconocer la tenaz y sostenida labor de muchas escritoras asociadas al "Centro de Escritoras", una de las fundadoras fue:

Patricia Roberts, su obra *Poemas de Antes y Después*, fue editada por Cecilia Bustamante y luego de esta consagración viajó a Houston donde fundó *The Houston Poetry Fest*, ganando, después, dos premios en *In the Road*. Paradójicamente es más conocida en el extranjero, como en Las Palmas de Gran Canaria. En su primer libro, *Poemas de Antes y Después* (1980), asomaban los temas preferidos y las reflexiones constantes, que marcarán luego su creación posterior. Por ejemplo, ya en la portada del poemario, se interroga ¿*Es todo lo que somos*?, ¿combinaciones químicas, circuitos que se cruzan?, pues / *la lógica no existe/ cuando el corazón crece/ más allá de los límites*/, si en su retina se grabaron para siempre, como huella imborrable, su Mollendo natal, son estos recuerdos los que fluyen ente evocativos o nostálgicos, así en / *Dos pájaros murieron/ en la playa hoy día./ Uno grande/ el otro pequeño./ La mañana era hermosa/ el sol estaba en lo alto/ las olas reflejaban plata/ y esmeraldas/./ La arena empezaba a quemar/ bajo mis plantas/*

Los encontré quietos/ algo distantes/ en medio de todos los tesoros/ en forma y colorido/ que iba recogiendo./ No eran chocantes,/ ni feos, ni repulsivos/ Sólo estaban muertos/; el tono que asume es una mezcla de dolor sin nombre y a la vez de encanto ante el mar y sus tesoros, sólo que al final adquiere matices dramáticos. Todos los poemas del libro son variaciones de su asombro ante la naturaleza, que asume formas de mar, río, retamas, flores, gaviotas, la playa, la niebla y en torno a ella y a sí misma, las horas, el tiempo confundido entre pasado y presente, el invierno o el verano que se contraponen como alegría o pena, la partida o el adiós. Hay también un homenaje a la ciudad de Arequipa, que resume todo ello, *los pájaros silentes*, el horizonte como *bosque en llamas*, el sol que se *hunde, lentamente azul*, la atmósfera transparente, la quietud y el viento helado que la traspasa. Las sensaciones se diluyen en este clima poético, que anuncia lejanía, melancolía. Por eso el poema final vuelve a jugar con el tiempo y su indeterminación: *Estaba/ está../ No hay sitio vacío que la acuse. /Respondió/ a través de los tiempos. /Estaba/ Está./ Haciendo un presente/ de todos los momentos*/. La indeterminación del sujeto parlante, es como una invocación al título: *Presente* y somos nosotros los interlocutores, quizás distantes, pero cómplices de esta meditación que nos alcanza. Luego vendrá una pausa en los versos escritos en español, pues sabemos de su prolífica producción en inglés hasta *Esencias (2005) que* es un libro donde reúne poemas de diferentes etapas creativas, pero todos bajo el signo de la poeticidad que se manifiesta en versos pulidos y meditados, a pesar de la aparente simplicidad, allí radica el encanto: /*Una bandada de tiernos*

gorriones/ juguetea/ alrededor del árbol nido/.../ Entre ellos se reconocerán/ aun cuando la nieve del tiempo/ opaque sus plumajes/ y tintes y disfraces escondan/ su identidad./ Ellos sabrán que son gorriones/ al mirarse en los ojos/ Como vemos, nuevamente, añoranza y nostalgia por la temprana edad llena de esperanzas se cruzan con el inevitable presente. Esta serie de estampas poéticas están concebidas como un diario de vida, muy emotivas; pero luego pasa por una conversión hacia la naturaleza, uniendo su otra pasión, la pintura, cuando inicia una metamorfosis sugerente: / *Pintando me convierto/ en paisaje/ Soy cueva escondida/ en medio de las rocas,/ siento el sol implacable/ como agujas de oro/.../ Soy cangrejos malva,/ pez moteado en pozo natura*l/, no ha perdido ni el candor de su niñez ni de sus pupilas asombrada por el mar que iluminó sus primeras emociones, claro que, a veces, esto termina por sumirla en desolación: / *La luz no me alcanza/ la gravedad triunfa/ Estoy agotada/ incapaz de danzar con mi pincel/ en el amplio escenario./ Acepto la oscuridad/ entro al silencio*/.

Reconciliación
Te pareces tanto a mí
Caminas senderos prohibidos
Que yo no puede andar
Rompes barreras.
Te pierdes
Encuentras tesoros.

Hoy no podría añadir una sola gota

Al dedal de mi existencia.
¿Crees que perdía tanto?

En la sección *Emergencia*, sus versos logran la concisión de los Hai–Ku: / *No comparto/ olas, viento, aves, fuego/ estoy sola./ Este paisaje soñado/ es incapaz de abrazarme*/ El utilizar fechas sobre acontecimientos, como el Once de Setiembre, le permite comentar la sensación casi apocalíptica sobre el mundo, la guerra, genocidios y paradójicos premios como el Nobel al artífice de la masacre posterior. Esto es ya una toma de conciencia social.

En este breve comentario no podemos dejar de mencionar la re–elaboración de textos chinos como el *Tao Te Ching* de Lao Tse o el *Wen Fu* de Lu Chi, para los dos, aunque referido al segundo, escribimos: *Patricia Roberts vivió en cada palabra, frase o sentencia al convertirlas en poesía de calidad donde la pasión por el arte y su vocación comunicativa, de compartir con nosotros su conocimiento y su meticulosa labor creativa son más que loables, de una calurosa gratitud. Entiendo que su traducción de esta notable Ars Poética, se ha convertido para ella en inspiración y variante estilística de su propio trabajo lírico*.

Alicia Núñez Borja, es una poeta de méritos que hoy vive en el extranjero y que sentó las bases de esta agrupación femenina que ha continuado y ampliado su labor con libros, revistas, encuentros nacionales e internacionales. Entre su variada bibliografía, con versiones bilingües en Inglés y Francés y premios en Canadá, que lamentablemente no circulan entre nosotros, tomamos la referencia de Dante Zegarra, a este poema de *Endoloir, Llanto (Les Sanglots*):

Voy donde pueda llorar
A grito entero
Donde llegue mi llanto
Sin miedo, donde logre
Desangrarme límpida
Y encontrar otro cielo
Para hundir
En sus senos mis puños.
Allí donde encuentre
Por un instante–siempre
La calma supuesta
Que tienen los muertos.

Esta requisitoria se hace a sí misma, muestra que su poesía de rasgos vivenciales, es también una forma de demandarse el porqué del aciago destino que opone al dolor y el sufrimiento de la existencia con una protesta y un reclamo al reposo final también incierto como remedio, por eso no llama la atención que su poesía se torne social, cuando también extiende la requisitoria al orden social, escogiendo de sus recuerdos arequipeños un lugar que antes parecía marginal y apartado del encanto del perímetro central: / *Canto al Perú desde la calle Dos de Mayo/ Donde hombres ebrios de alcohol, coca y miseria/ Se argamasan sobre el piso en sórdido y profundo llanto./ Clamo al Perú/ Por la justicia que no llega/ por el pan, lucha cotidiana e inflexible/ por todo lo inalcan-*

zable para mi pueblo/. También ahora se pregunta sobre el *futuro incierto*, indescifrable, que alcanza a los parias y asalariados explotados, los desechos de una sociedad consumista e insensible, en sus tonos de protesta y desesperación hay una emoción desbordada y una sinceridad que, sin duda, ha de conmover al lector.

Entre las asociadas de esta entidad hay buenas cultoras de la poesía, que se destacan individualmente, como también de las otras. Así tenemos a **Carmen Cáceres,** cuyo libro "Ánfora del tiempo**,** está lleno de buenos momentos poéticos, en otro momento desde la perspectiva de la feminidad asumida como una esencia antes que una razón de género exclama: */MUJER/ Voz profunda/ de la tierra,/ agua que taladra/ el alma de la piedra/ arráncale al viento/ la fuerza hecha raíz/ para gritar/ somos luz / y no más sombra*/. Mientras que "En pos del encuentro" de **Virginia Medina** combina estampas coloridas, con evocaciones de lugares y personajes, de regular factura. Romántica en esencia ha conjugado versos pulidos y frescos, como: /*En la tiniebla de tu amor me expando/ sereno y dulce origen/ desde la eternidad me habitas desde siempre/,* con otros donde expande también su dolor a sucesos reales*: / Sí hermano/ la muerte nos sorprendió/ a raudales/ nos arrinconó la tristeza/ ultrajada la conciencia/ desgajó grandemente la esperanza/ Cadáveres humanos/ regaron las calles/ los ojos/ arrancadas flores/ se llenaron de espanto/ Ayacucho decían/ tierra de Caín/,* pero luego sigue esperanzada buscando un horizonte poético cuando nos dice (aunque habla de un hermano, que suponemos es el pueblo*; /¡Vámonos! No somos el origen/ somos el vuelo/ la llegada/*.

Lo mismo sucede en "La Casa del Poeta"(incluso con una Antología convertida en voz femenina *Tierna Guerra*). De este libro comentamos en un artículo sus méritos y destacamos la presencia de **Soledad Maldonado**, quien ha pasado del intimismo inicial de versos como / *Así ensoñado/ suave descorres/ la adormecida puerta/ pestaña sorprendida/ y arropado/ de visiones/ bajo el arco/ de mis ansias/ germinas en letargo*/ hacia una poesía comprometida , sin perder el lirismo que se impuso, por ejemplo en su sentido tono elegiaco dedicado a Dora Oyague, allí nos asombró la ductilidad de pasar, sin perder la estética de la frase, a una mezcla de reflexión existencial con la búsqueda de las raíces de la poesía quechua y sus imágenes rotundas: */ **Porque entreabrir**/ los ojos de la muerte/ es mi sino fatal/ hoy es el día de mi día/ Timbales el vientre del gusano/ tronando el llanto del arenal/ **Mosca azul**/ **Anunciadora de la muerte.**/*

A este grupo parece sumarse una voz original, **María Antonieta Tejada**, con un libro, *De la Piedra al Muro*. Lástima que un malentendido con la apreciación, que la autora nos solicitó pareció no haberle gustado, por eso omitimos cualquier juicio. Igualmente está el caso de "Asolapo" (que también edita y organiza encuentros). Asombra la vitalidad de muchas, sus recitales y viajes donde leen sus poemas con una pasión que conmueve, pero al igual que los varones que allí militan, no toda su poesía es rescatable, salvo excepciones que merece comentarse.

Las jóvenes generaciones, la mayoría proveniente de aulas universitarias, ligadas a revistas estudiantiles, aportan

una nueva visión de la poesía, pues ubicadas en el tránsito de la modernidad a la postmodernidad, lucen desenfadas. Vencidos los prejuicios se dedican a innovarse a través de juegos retóricos asumidos con una lucidez que asombra.

En publicaciones de buena factura, "Revolver", "Contraluz y creación", "Ayahuasca" y "Lego", y otras de difusión restringida, como "Enroque y más versos", "Orgios", "Pukara", "Cuaderno de navegación", "Cuenco", "Aberrante" o "Cara de camión", figuran muchas escritoras de heterogénea calidad y empeños, algunas que vale mencionar: **Olivia Valcárcel**, quien combina imágenes pictóricas con meditados tropos: *Dormiré/ bajo la puesta/ bajo los trigales de Van Gogh/ bajo la soledad eterna/ y bajo la sonrisa/ que no descubrí/*. **Paola Calle, Evangelina Salcedo, Noelia Cerpa, Dora Chukiwanka, Marlene Portugal, Carmen Rosa Ticerán**, **Mariángela Ortiz**, quien asume la reflexión como angustia: *Me encontré/ y sé cómo se sufre en la oscuridad;/ en este mundo de sombras:/ Todo es igual; no hay día. Abro los ojos,/ sé quién soy/ no puedo escapar.*/**Karina Lazo, María del Pilar Carreño. Olivia Coila,** ha publicado un inquietante poema, *Pedazos de Espejo*, de un libro: *Dualidad***,** donde ensaya un sentimentalismo que hace juego con el título**:** *Te veo de nuevo/ escucho el musitar de tu voz/confundes mi razón/ dejas secuelas en mi cabeza/ despiertas heridas aún no abiertas/.../Tengo delirios, alucino/ enloquezco por tu culpa/.../Nuestras mentiras tenían/ un delicioso sabor de verdad/ Fruta putrefacta, con la cáscara intacta/ Nuestras mentiras/ Una criminal inocente/ a la que me niego dar muerte*/**,** el lector ha de quedar asombrado del despliegue de imágenes epatantes como la confesión de una intimidad mellada:/ *Pruebo gotas de esquizofrenia, apuñalan mi soledad./ Conservo mi naturaleza, mi bondad, mi inocencia perversa,/ mi noble irreverencia. Soy rosa unida al metal./ Soy impulsiva, soy ladina.../* **;** en la misma vereda de la dualidad asoman los versos de **María Miranda,** que al citar a Silvia Plath evoca al "pájaro de trueno" */naces del armazón loco de mis breves intentos/ por amar tu ausencia/ el espacio que no te roza, ni te entiende/ los pies que se alejan con cuidado de tu sombra/ y atentan contra tu vida, en la esperanza de: / no... existes*/**;** cuando publica *Romané,* un libro donde entre la fascinación de su cuerpo y su ser, ensaya un vanguardismo *concreto* que grafica versos y luego combina con ensayos menos polémicos de lo que aparentan. Uno de esos poemas que elude la versificación normal, resume o condensa su *elán*, casi urgido:

(me revuelco en mis lágrimas
Adheridas a la piel)
IMPLOSIÓN DE MI CUERPO

A pesar de mi áptero ser construido con una costilla ajena a toda invención, del movimiento estático de mis pasos, del miedo intrínseco a una criatura mítica a cuya voz arrastra, de la ausencia de un latido real; la lengua de las mariposas se recrea en la reminiscencia de mi lengua, y aunque nadie se atrevió a notarlo, se revela ante mí, toda ausencia concreta del cuerpo, de la existencia.

He recogido todas mis ausencias y las he ido cociendo con la dedicación de quien no se tiene a sí misma,

extraña condición de vacío, oscuro espacio de todas mis realidades.
Estoy hablando, aunque sea por medio de una ficción verosímil, estoy hablando, y eso me
Basta.
IMPLOSIÓN DE MI CUERPO
(mi cuerpo)

Ella misma incluye en un artículo a **Maru Delgado,** hablando de la palabra que sobrevive a la representación / *Entonces /desplumaré libros/ Sobre un tambor inerte/ Esperando…*/. En su libro *El silencio de la Grullas*, es indudable que la Grulla es más que un símbolo, que acaso resulta de su exploración en sus sueños y fantasmas que la habitan y que como dice en alguna parte, parecen buscar otro cuerpo. Por eso es sugerente que los temas giren alrededor de vocablos como Neurosis, Amnesia, Esquizofrenia, Demencia, Abismos, Espejismos, Asesinato, Cadáver, Soledad, Abismos, para finalmente, enunciar la inmortalidad de la Grullas. Sus imágenes, */demoler el ardid de los insectos/ una Santa lee al silencio en las cicatrices de Prometeo/ Cuento la distancia con los dedos, ramifico los huracanes para esconderme de esta culpa*/; son la exploración, por el lenguaje, de los arcanos lejanos de una suprarrealidad que nos impone el silencio. En su poema final, Maru vuelve su símbolo, la Grullas, ahora jactándose de la inmortalidad, de prevalecer a través de la palabra y ella es esa/ *mujer que solo/se muerde las uñas/ en el umbral de sus sueños*/.

Nos parece más que interesante, la poesía de **Ana Carolina Zegarra**, cuya exploración sinestésica llega a la "correspondencia" entre la sexualidad y el placer degustativo, con claras alusiones a los atavismos primitivos que el freudismo descubre en la libido y el cuerpo, que ahora nuestra poeta exalta en esta cocina de sensaciones:

RESTORÁN

Te voy a decorar con salsa blue
En un plato marsupial
Infiltrarte mecánicas ensaladas
Tomates, pecanas
Y un pedido de limonada soñadora
Tu menú es el ungüento básico
Para mi lengua hambrienta.

No sabemos si por defecto o vicio informativo, pero al leer estos poemas del mismo corte nos asaltan las imágenes de los festines trágicos de Tiestes o el shakespeareano de *Titus Andrónicus*, confundidas con la culinaria erótica e igualmente hecatómbica del cine de Peter Greenaway *(El cocinero, el ladrón, la mujer y su amante*), aunque en Ana Carolina hay una pulsión de vida, pero la verdad es que lo inusitado de las metáforas exige un examen amplio y cuidadoso.

Otro caso es el de **Liliana Ramos** con un erotismo a flor de verso: */Adoro las cicatrices de mi cuerpo/ como se adora a un Dios/ Luego/ me rindo ante la desnudez./ Confieso. Que he gozado*/. No pensamos que ella o las anteriores poetas, un tanto desinhibidas versen sus provocativos deseos como una mera afloración de sus

pulsiones, debe ser que tratan de echar abajo los pedestales de la mujer esculpida por idealistas Pigmaliones, ellas quieren desmitificar a la dulce musa o las pasivas receptoras sueños ajenos, ellas quieren construir a la mujer de verdad más allá de vanos feminismos: */El mármol se derrite/ entre mis piernas./ Millones de piedras inmóviles y perezosas/ desprenden un quejido de rabia y dolor./ Las larvas maldicen su historia/ y tragan en silencioso ritual/ dulces y microscópicas sustancias/ que brillan, que rozan, se afilan y se ondulan/ dentro de su bocas*/.

En una breve antología de Gustavo Armijos, para *La Tortuga Ecuestre (2001)*, elogia a "Cinco Poetas Arequipeñas", con la denominación: *El Cuerpo de la Palabra*, allí se indica que en ellas: **Sisley Aquize Romero, Mirtha Núñez, Tania Rozán Arredondo, Mariela Cervantes Salinas, Luz Marina Encalada**, se siente ese *elán vital de acceder a una sensibilidad nueva…y que dejan manoseado clisé de poesía erótica*; de las cuales, "Enemigo Rumor" (1995) sólo confirma a dos a Sizley Aquize y **Mirtha Núñez**, quien, para nuestro caso, resulta interesante, ella tampoco se preocupa por la imágenes explícitas, que sólo se visten de palabras poéticas; / *En los ojos./ En los troncos secos/ En el infortunio de Saturno, siempre embadurnado,/ siempre eterno –incólume, sensual–. /Entre la paredes, en el ombligo del tiempo/ encerrado entre celdas, creo sin tocar, / sin anhelos, con colmenas colmadas de acidez,/ de estupros, de machos cabríos a punto de parir/ entre nubes, comúnmente de algodón, por decir.*/ en busca de antítesis, siempre explora su naturaleza: / *Más allá del viento convencional de la tarde/ quiero estrechar tus brazos musculosos y*

fuertes./ Y miro por la ventana el agua deslizarse entre maquetas,/ entre lozas frías y moribundas/ al color de las cenizas de sus huesos./ Porque yo encendí tus huesos y los arrojé/ al semicírculo formado en la tierra por tus dedos/; nuevamente como en la mayoría de casos, esta explosión del Eros anuncia el tanático temor que sobrecoge:/ *Hoy ayer (en un siglo venidero)/ Quiero ahogarme en la tierra burbujeante, en el miedo/ que me produce la muerte/ Sobre todo cuando no es mía*/.

Ana María Flores, editora de "Lego", logra en la meditación de sus versos, tonos doloridos: *Tengo miedo/ de la razón y la demencia/ de mi vientre frío/ de mi vida rota/ de tanto dolor concebido/ que lo aborté en el alma*/. Sin embargo nos sobrecoge su diccionario meditado en las corales del lenguaje, donde consigna proezas con la imaginación y la alegoría constante que se engarza en la ficción poética:

MARtín: Biog. Nacido en la gélida aguamiel del silencio//f. Dícese del misterioso paisaje que esconde la circular sabiduría del universo//Estrella marina que habita en la profundidad de un acantilado//Mar anclado en la imantada bruma que edifica la arrecia consigna de la espera// Este último fragmento pertenece a *7 Profetas*, que ahora ha sido consignado en el libro *Liturgia para un Poeta* donde Ana María incluye: *Evangelios, Parábola, Salmos, Invocación, Ofrenda y Epístola*; que nos gustaría comentar aparte. De los cuatro elementos invocados por los presocráticos, que fueran llevados a la ensoñación por Bachelard, destacamos su Evangelio del agua: *Entre lágrimas el mundo líquido y su forma/ Don-*

de herméticos corales/ Desatan la polifonía del ausente/ Esta es una tarde que inspira/ la evocación del rostro que amo/; en los Salmos éste nos parece importante no sólo por la concisión, sino por su profundidad: /*Gira en tu esplendor/ Manuscrito sináptico/ de un litoral completo./ Meditación que circula/ en la diástole de arena/ elevando las ardientes/ Piras del verano*/, contrasta la mezcla de pretendido misticismo con un lírico realismo motivado por su estancia en ***/¡LIMA! Que tu abierto capricho/ sólo sea el arrebato falaz de la existencia/ que tus límites de secreción monstruosa/ te desgarren gradualmente/ para que agonices sin excusas./ Esta es la ciudad/ que aguarda las horas/ sin esperar nada/ aquí sólo se siente la erección/ del enfilado vacío***.../ Recuerdos, sensación de muerte, las palabras que indican tormento, infelicidad e invitan a la mudez, imagen onírica de Thanatos.

Tal vez aquí todo estremece
Denunciado
Desde opacas fogatas vísperas de tormentas
Desde sonámbulos conjuros otras vidas
Desde bahías y golfos tórridos cavilaciones
Tal vez aquí todo estremece
Los barcos
Los acuáticos vitrales
Las etéreas playas
Que insondablemente
Nos arrastran al pasado.

Cabe destacar que **Julia Barreda** trabaja con igual cuidado y calidad la poesía, como su "Finluna": *Te miro y nos tocamos/ (es tan necesario para los dos) / no decir nada– es regla–/ saber estar aquí/ y pretenderme luz/ que guíe tus sensaciones*/ y luego la narrativa con su cuento "Agua", que ganara un premio en un concurso, donde el psicologismo parece llevarnos a una obsesiva regresión. **Evelyn Borda**, intenta una prosa hecha de sensaciones en "Semáforos silentes" o de un descriptivismo donde asoman frases sentenciosas en "Si al menos los grises de esta tarde lograran arrancarme un poema".

Hay dos libros que vale la pena destacar: "Vals del duende" de **Mariela Cervantes**, donde los Movimientos semejan una partitura musical y las palabras modulan cadencias e historias. No falta un erotismo, casi mellado: /*tu lengua/ aún camina por mi ombligo/ lenta y escandalosa/ luchando siempre/ con mi pasión estéril*/, pero es por la estructura y el lenguaje que recurre a intercitas o coloquialismos, lo que hace destacable el poemario que tiene interesantes figuras e imágenes: *cuántas veces nuestros sueños/ sueñan y se van/ y a su regreso, el corazón los rechaza/ vivir mi propio sueño/ era mi sueño*/.

"Ave nocturna" de **Lucy Romero Valcárcel** donde se alternan sentencias poéticas y economía de juegos retóricos:/ *Me sumerjo en el vuelo de tus ecos/ despejados/ auténticos/.../ cápsula latente/ ligera y sometida/ con tus ecos/ los poemas/ se hacen más*/. No falta el lirismo de la contemplación: *crepúsculo viviente/ verdugo es-*

pectador/ negando la presencia del color/ lastimas/ y mis pasos ignoran su materia/ haciendo herida/.

Vendo mi cuerpo, es un provocativo libro escrito por **Elena de Yta**, una escritora (ya antologada en Lima, en *Voz Orquídea. Nuevas Poetas*), que lejos de epatar la hipócrita comodidad burguesa, explora el mundo sórdido y a veces lacerante del meretricio, porque no alude a la Hetaira que oscilaba entre el culto y la casa acogedora de tantos héroes y pensadores; sino al negocio del cuerpo de la mujer, hundida más en los apremios que en el goce perverso del placer del momento, *hormigas minuteras*, sentenciaba Vallejo. Elena quiere llegar al alma que anhela amor, libre uso de sus sentidos, sin la presión de la calle o el lecho húmedo, viscoso en que ofrece sus encantos y comercia con ellos:.¿Cuánto pagarías por pisotear mi fe?/ Nada puedes/ entender/ sino estuviste/ el día de la crucifixión/, a veces en esta especie de diario o confesión sin pedir absolución, desliza del sentimentalismo desesperado: /*Pero/ si el amor/ se activase/ en mí/ Con toda su furia/ como en un animal/ yo sentiría./ Desde las entrañas hasta el corazón/ Te sentiría*/. Entre la fusión de colores y la sucia sensación de su ser, sus versos suenan como alejados de alguna temprana fe, ahora inútil: /*Desplumando insomnios. / No existen días después de morirse la noche/ Ni comunión sagrada que solvente el espíritu/ De un corazón carcomido por el dolor de estar aún presente/ Y no sentirse parte de Dios/ ni de uno mismo*/, aunque luego intente una letanía desesperanzada:/ *A ti rogamos Sarita que también fuiste mujer/ acompáñanos siempre para que de tu mano podamos/*

Al fin encontrar la luz y valentía necesaria para poder/ enmendar nuestras vida/ Amen/.

Mis pocas ganas

Necesito más de una razón
Para sentirme mujer
O un ser útil
Más de una razón
Para vencer mi lucidez
Y esta depresión loca
Que me trastorna
Porque estoy cansada
De estos años y de los
Días que pasan
Trasmutando
Todo
En vano
Como cansada estoy
De andar lacerando
Gravemente
Mis sentidos.

En la otra vereda de la vida o de la frontera de la poesía camina **Alejandra Lopera Quintanilla**, con su libro *Logoterapia*, que ella subtitula *Cuaderno de poesía inútil* y que es verdad una exploración intimista de su existir y del arte, por ejemplo, a partir de la música, su pasión intemporal, indica: / *Disonancia inequívoca/ razón que llega sin previo aviso./ Muros eternos y tú tan lejos./ Puertas sin eco/ y tan imposible la llave precisa./ Ausente y triste en tu espejo/ soy sólo vibraciones/ humanamente ajenas*

a la escala temperada/ Pero lejos de la consonancias vivenciales, explora en el lenguaje, buscando como en título una sanación, no milagrosa sino en la expresión: / *Callo/ porque las palabras/ se mueven/ en masa infernal/ soy parte del espiral/ de dolor sumergido/ las letras/ rotan alrededor/ es simple/ no lo explico/ sólo callo/ porque escribo*/. Como si intentara lograr una Ars Poética completa a lo anterior: /Quiero escribir, estallar/ en nebulosas causas,/ dejar aquí y allá fugaces/ vínculos de miedo y/ crédula esperanza, quiero/ que brote a toda tinta/ la insustancia.../, otra vez asume tonos vallejianos sobre el dolor humano: / *Hoy me han entallado/ absolutamente el bozal/ del alma. Quisiera por lo menos/ rascarme las ideas con / la punta de la pluma transparente.*/ Entre el amor, recuerdos familiares y dedicaciones parece distraer su afán de trascender a través de una poesía vital y también signo del existir mismo: / *Pequeños seres que al azar/ se juntan su separan/ se pierden en un espiral sin fin/ llevando a cuestas el trigo/ los ladrillos el dolor del vértigo/ incesante de la muerte/ de la vida*/.

De lo que se trata ahora es saber cuántas seguirán figurando en las publicaciones, quiénes han desertado de la literatura, ganadas por otros apremios. Muchas de las escritoras que ya forman el círculo de las consagradas merecerán atención de la crítica, mientras que las nuevas esperarán la perspectiva distanciada que el tiempo les otorgará. Alguna comentarista contó que en mi libro "Literatura arequipeña" consignaba "sólo" a 12 escritoras, sin fijarse que Jorge Cornejo Polar en su primera "Antología..."(1976)menciona a 5 arequipeñas y en la segunda (1990) a 4; que Rolando Luque en "A viva voz" incluye a 1

en toda la "generación '80" y que la Antología Mínima de "Enemigo rumor" para los "últimos 10 0 15 años", incluye a 3; Martín Zúñiga en "Rostros" (Antología de la Poesía en Arequipa 2000–2010) menciona a 4. Lo que reafirma, que el criterio no es numérico, sino selectivo en base a la calidad y la trascendencia de la obra, porque es ella sola la que resistirá a la crítica.

No podemos dejar de mencionar que hay muchas escritoras no nacidas en Arequipa que son residentes y que también suman a la literatura su talento y esfuerzos. Nos referimos, en primer lugar a:

Rosa del Carpio (Lima) publica su primer libro "La conquista del trigo" en 1964 y en 1966 "Miserablemente humana". Su acercamiento al mundo literario se hará a través de poetas de una nueva generación y su poesía va desde los tonos lánguidos de un sentimentalismo dolido hasta el compromiso social, yuxtaponiéndose ambos en la visión de un mundo conflictivo agitado por los sucesos políticos de su tiempo. Pero al final esperanzada:

> Quisiera estar siempre
> Paralela a ti.
> Aun por los caminos de la sangre...
> Dame tu mano guerrillera
> Y tu risa de amaneceres
> Que quiero ocultar mi lágrima
> Y cruzar cantando
> Las sementeras de la vida.
> ...
> Conozco mi historia.

Desnuda en el mundo, protegida de mi propio pelo
amiga entre los hombres. Enemiga de la raíz jugosa
del pez, del limo calcáreo de la tierra.
...
En la libertad del hombre, navío
Jubiloso hacia el hombre.
En su amor lanzándolo a poblar la tierra.
En que es dueño de sí
y el profundo universo una posibilidad abierta
a su reino.

No está demás consignar que Max Neira González en su "Jornada poética" nº 5 incluye una entrevista interesante a **Andreína Rivera Dávila** (Moquegua), donde indicaba tener poemas, cuentos y novelas cortas, y declaraba: "Vivimos una época de quebranto y miseria y el poeta debe recoger ese dolor y plantear la solución necesaria..." Inagotable conductora de un espacio radial "Poemas para el amanecer", publicó estos versos:

De un claro iluminar
Llegó el amor y la poesía
A constelar de flores
Mis febreros sensitivos.
Vino de pronto la pena
A carcelar mis aguas vivas
De repente la muerte vino
A inaugurar la ausencia.

Mercedes Delgado (Cuzco) autora de "Peces de betún". Escritora, de grandes méritos, que no ha sido estudiada

ni valorizada como lo merece, tiene magníficos versos de clara filiación suprarrealista:

ESCARABAJOS CAMINAN EN TU MENTE

Haciendo moradas lilas
El sol se prende de ti
Te incendia
Los escarabajos siguen la huella de tu lágrima
Te caminan toda
Ya no eres tú
Son los escarabajos convertidos en polen
Y tú
Flor desconocida
Duermes
Los escarabajos te rodean en liturgia
Te pintan danzan violan.

Donde se observa un talento natural para el juego de imágenes que nos remiten a poetas franceses de las vanguardias o nombres como Breton o Michaux.

Gloria Mendoza (Puno) cuyo poemario "Dulce naranja dulce luna" mantiene un lirismo, casi puro, que no decae. **Elizabeth Obando Ortiz** (Cuzco) quien entre el amor y la fantasía engarza versos cortos y pulidos; de variada temática y altura.

En la Antología *Sin Fronteras* (prologada por Enrique Azálgara Ballón), destaca nítidamente la figura poética de **María Eugenia Gómez Cortez** (Chile), que a la hondura de su poesía suma un gran talento narrativo en

"Cara de luna", cuento que fuera premiado por su técnica y manejo apropiado del lenguaje; ella impacta, de entrada, con imágenes que alternan el dolor y la esperanza: /*Conocía la sangre de Cristo/ cayó sobre la almohada/ y la volvió nido blanco*/, luego explora su ser, su ansia de ubicuidad:/ *somos fieras de la misma camada/ viajeros mustios bajo las lluvias/ que empozan los juncos,/ acaso chispas o lienzos de utilería,/ duplicidad de horizonte/ o notas perdidas del himno del tiempo*/. *Su espíritu trashumante le hace recordar que /está soplando viento del norte/ sobre la armazón de mi velero*/; de un desierto real pasa al de la cotidianidad, a ratos angustiante; / *aquí nadie vive/ entre estas paredes/ manchadas de polvo/ lodo y olvido/ se mueven las sombras/ en horizonte total*/. Es una lástima que algún hiato vital parezca un obligado mutis silencioso, porque el potencial poético no se pierde jamás; como una certeza de estas palabras, invocamos este poema suyo:

VACÍO

no hay polen que pueda
fecundar este enigma
se inhibe en la horma
de la misma máscara,
denuncia soledades
en trance de alejarse.

no hay sombra en el recavar
las honduras desmedidas.
todo bosquejo se anula,
cruda se queda la luz

sin quebrar el momento,
se liga un venado ciego
al carruaje sin frenos
en la tarde que se aleja.

estériles los intentos
por acercarse al desierto,
estériles los pasos absurdos
que arrastran comedias vencidas,
inútil la espera del riego
sobre simiente de hielo.

Hondura, meditación sobre la existencia, tentación del absurdo, parecen ser los ejes de su poesía poblada de símiles y una metafórica sustitución de ideas y contenidos, que sin buscar el adorno, le dan sentido estético a la melancolía.

Mención especial merecen algunas poetas extranjeras radicadas en Arequipa. **María Inés L.S. de Chaparro** (Argentina) de fulgurante paso por Arequipa, dejó en sus versos y poemas cortos la esencia de una poesía, igualmente dolorida como el existir y el remontarse a vuelos imaginativos que esconden los reales: */Desoladas multitudes/ arrastran las cadenas./ Chirrean los hierros/ se agrietan las carnes. /Dolor lacerante/ angustia opresora/ terror que paraliza/ amor que no llega*/; las desilusiones y desencantos se reflejan en la */Angustia que agobia y destruye el alma* (...) el */hambre de apuro, de muerte*/, hay un mellado romanticismo en /*Increíble soledad la de dos/ une, rechaza, prolonga/ se pierde en el infinito*/; de allí que la sobrecoja la visión especular

que un momento encuentra en un remanso/*Mirarme en espejo de aguas quiero/ para saber quién soy/ para comprobar ser/ ser pensante*/, pero se impone siempre la angustia:

Corriendo entre espejos
Repletos de imágenes
Con hielo en el alma
Sorprendo mis ojos
Observando la noche.

Barrotes de acero.
Frías madrugadas.

Elizabeth Altamirano (Chile) en sus versos latía una incesante inquietud por explorarse en sus ansias:/*Enjaulada junto a la noche/ en la piel misma del deseo/ recojo el grito de la distancia*/ sus contenidas emociones concurren a un sentimentalismo que aflora, sin ataduras:/ *Hoy quiero abrazar a alguien/sinfonía del amanecer/ son placeres contenidos ente el tiempo y el crisol de su piel/ Su danza acrobática/ forma mi corazón/ deslizándose desnudo/ al ritual de la muerte*/. Es una Eva, a la vez primigenia, anhelante, presa de una angustia transgresora:

TENTACIÓN

Apetitosa y sugerente
Cuelga la manzana
Insinuando posesión.

Diálogo transparente

Pinceladas que arrastran
A escamas reptiles...

Metamorfosis del bien y mal
Se va gestando en el edén

Aquí estaba el germen de *Latu sensu,* (el poema anterior con el número XVII, es casi una coda de una sinfonía de sensaciones que como la cabellera de Berenice, se desata tumultuosa, ávida de recorrer los placeres de su piel y su deseo). Este libro dio un vuelco a su poesía o relatos, para mostrar calidad en sus fantasías o éxtasis donde el erotismo fue protagonista de buenos versos. Deja lo implícito para recorrer la geografía de sus pulsiones: */Hay unos ojos que me inspiran/ la tarde los acerca sollozantes/ mi destino los recibe/ desnudos penetran/ Elevada en el orgasmo/ cuelgo de una esquina/ un pintor estampa mi perfil./ La lengua del lienzo/Cubre mi vientre rosado*/. No es audacia, sino un buen gusto en enlazar imágenes, una curiosidad casi infantil que cuando/ *Sin aviso llega la tempestad*/ oscila entre los */hombros morenos/ sobre el* ***pudor*** *desnudo*/ y el /***impúdico*** *nudo que piensa/ como tu alma de ébano./Con alarido de gozo/ nos viene a estrangular.*/ El abundante léxico, *idéntico molde sensual*, puebla su imaginación, menos mórbida que desafía el deliquio, / *Y se hizo la razón/ delicia de la entrega*/, a nuestro parecer un poema condensa esos latidos de los sentidos:

Buceo
en el torbellino
de tus emociones.

Encuentro la agonía
De momentos mágicos.

Mi fuerza de mujer
sella una oración
en tu corazón
que se resiste.

Recorro todo tu ser
tropiezo con gemidos
en tu espíritu aventurero
donde cuelgan los besos
Suspendidos en el tiempo.

Sigo buceando
te escarbo
y me espanto.

Pasa de la *mirada profana*, la *llama lascivia* que atesora, al *orgiástico grito* que *se plasma satánico en el lienzo/ azulino de la noche*/ Vencida Eva en la tentación añora cada vez menos los edenes, aunque en *Nibelunga* atenúa a su Adán sin hojas ni frutos sin su vergüenza, sin presente ni fin.

Volviendo a las poetas arequipeñas es posible que olvidemos a alguna o que no destaquemos a otras, pero este artículo pretende demostrar que la presencia de la mujer arequipeña en la literatura ha renovado completamente el panorama anterior, no sólo porque ahora se han vencido barreras y se ha aperturado el camino hacia una independencia e integración en la vida social, sino porque las jóvenes escritoras aprovechan ahora su dominio cultural y su talento para expresar sin reticencias su mundo interior y su vocación de diálogo con el lector al que hay sorprender gratamente con una amplia temática, conocimiento de la técnica y dominio del lenguaje. Tal es el caso de **Lily Sánchez**; cuando estábamos a punto de cerrar el artículo, nos alcanzó sus poemas, que confirman nuestra apreciación, cada día las escritoras jóvenes se despegan de sus tabúes y se lanzan a aventura poética, por ejemplo, nos parecen reveladores estos versos: / *Porque soy amateur/ de un mundo de sueños imposibles/ donde nada tiene competencia./.../ Mientras estoy llorando/ porque ninguna moneda / me acompaña/ ya que todos somos diferentes/ pero solo algunos somos deformes/ como la "Herlinda" de la selva.*/ Parece que ella asume esa diferencia y al mismo tiempo la sufre: */Porque es frustrante/ cuando quieres llegar a un lugar/ y no llegas porque te ha tragado la niebla*/, felizmente está la palabra, la poesía y eso nos rescata del tedio y la soledad misma, ese parece ser su mensaje.

BIBLIOGRAFÍA

CORNEJO POLAR JORGE: *Antología de la poesía en el Arequipa en el siglo XX*. INC.1976

La poesía en Arequipa en el siglo veinte. UNSA 1990

CÁCERES CUADROS, TITO: *Literatura arequipeña*. UNSA 2003

LUQUE MOGROVEJO, ROLANDO: *Antología de la poesía en Arequipa*

Generación 80'. INC.1990.

CALSIN ANCO, RENÉ: *Poetas arequipeños* (1900–1929) (Trabajo para una Maestría)

MOSTAJO, FRANCISCO: *Plan de un parnaso arequipeño*. Noticias,14–1–1949

BEDOYA, ORLANDO: *Antología de poesía joven*. Enroque y más versos, 2002

MARROQUÍN, JIMMY; QUENAYA, CARLOS Y YUEN, HUGO: *Antología Mínima*,

"Enemigo rumor", 1, 2005

Revistas: "Jornada Poética", "Época", "Tortuga ecuestre", "Revolver", "Ayahuasca", "Oráculo", "Polen de Letras", "Orgios", "La casa de Rolo", "Virtual", "Macho cabrío", "Estigia", "Mítica", "Lego", "Internacional", "Enroque y más versos", "Cara de camión", "Cuaderno de navegación".

Poetas en busca de una antología

> Será que el acontecer literario, que es parte del proceso general de la historia del espíritu humano, no está sometido a leyes perentorias e inflexibles y, por eso mismo, ni a su itinerario general ni al concreto cómo, por qué o cuándo del surgimiento de autores y obras, les son aplicables explicaciones indiscutibles o esquemas preteridamente infalibles.
>
> **Jorge Cornejo Polar**

El ejercicio de la poesía parece ser connatural al hombre debido a la tan mencionada apropiación estética del mundo. La palabra busca en nuestros sentidos nuevas formas y variados significados hasta encontrar la senda libre a la imaginación y exploración de nuevos mundos y visiones. Con esto se logra la función poética que tanto magnificó Jakobson y a la cual se debe esa esencia tan sutil en su percepción que llamamos poeticidad. La crítica se afana en lanzar juicios consagratorios o defenestradores de toda ilusión, de allí que en las Antologías pervivan los que son valorados por los antólogos y queden al margen aquellos que no parecen tocados por la gracia de las musas o quienes no han logrado una adecuación entre la idea y la expresión, aquellos que son ganados por la urgencia o el entusiasmo, no sólo juvenil sino que en cualquier etapa de la vida se animan a versificar sus añoranzas, sus amo-

res pasados o el encomio a su paisaje natal, cuando no el elogio personal.

Arequipa siempre ha sido una tierra pródiga en poetas desde su fundación, la emoción telúrica plasmada en el calificativo de *eterna primavera* o el retruécano cervantino tomado como emblema por el barroquista Travada: *El **suelo** de Arequipa convertido en **cielo***; lograron que la poesía (de poetas bautizados como *Cisnes del Chili*) fuera el género favorito tanto de los cultistas cultivando formas mitológicas o escolásticas, como de los vates populares que versificaban sus afanes y sus emociones. De los primeros se ocupan los historiadores de la literatura, quienes nos hablan cómo se incrustaron en el campo literario combinando sus labores administrativas con sus lecturas de los grandes vates españoles que los marcaron en los ciclos cervantinos o lopescos, en un inicio (siendo citados en *Canto a Calíope* o *Viaje al Parnaso*, para los primeros y *El Laurel de Apolo*, para los segundos), o luego en los impulsos barrocos de Góngora u Quevedo. De allí el afán mitológico que dio lugar a frondosas metáforas o alegorías grecolatinas. Muchos de ellos figuran en los primeros trabajos antológicos, como *El Marañón* de Diego Aguilar, *Armas Antárticas* de Miramontes, *Miscelánea Antártica* o *Discurso en Loor de la Poesía*. En cuanto a la poesía popular, siendo en su mayoría anónima, figura en *Nuestro Romancero* de Rubén Vargas Ugarte. Al igual que el ciclo de las protestas populares fue recopilada por Guillermo Galdos en *La Rebelión de los Pasquines*, en lo concerniente a Arequipa.

Pero al margen de esta producción colonial, imitadora de algunos buenos versificadores y emuladores de los grandes poetas españoles, tanto criollos como otros conventuales, nos interesa introducirnos en el periodo republicano, pues a fines del siglo XIX aparece la *Lira Arequipeña* (*Colección de las más selectas poesías de los Vates Antiguos y Modernos*), de Manuel Rafael Valdivia en 1889 y que fuera reeditada en 1972, en dos tomos por Artemio Peraltilla Díaz, con la siguiente nota: *Ordenada y Aumentada*, anunciando un tercer volumen que abarcaría hasta 1915. La misma declaratoria del autor original, al llamarla Colección, nos indica que la selección fue de las poesías, pero no de los autores, por lo que presumimos que tuvo una vocación más globalizadora que antológica como serán a continuación los trabajos editados a lo largo del siglo XX y las que ya empiezan a circular en estos inicios del siglo XXI. De los muchos que han circulado rescatamos las de Mostajo, Silva Valer, Vladimiro Bermejo, etc., que no llegaron a la altura de las dos versiones que hizo Jorge Cornejo Polar en la segunda mitad del siglo y que nos sirvieron de base para las nuestras. También hay que consignar las que prepararon en la revista "Hombre y Mundo", las generacionales como las de Luis Yánez, Horacio Zevallos, Luque o Marroquín.

Pero nuestro empeño, ahora, es rescatar a quienes cultivaron la poesía, ya sea en medio de los vates de su generación o simplemente movidos por su amor al arte poético, que quisieron expresarse en un momento importante de sus vidas y que no figuran en ninguna de las antologías precedentes. La idea nos la dio nuestro maestro Enrique Azálgara Ballón, durante una conversación,

cuando nos dijo que en nuestros trabajos figuraban poetas que no estaban a la altura de otros, que a su juicio eran imprescindibles. De pronto me dijo: *¿Usted conoce o ha leído versos de tales?* Y me hizo una pequeña lista, al leerla me asombré, jamás había pensado que ellos, hoy día reputados profesionales en diversas áreas ajenas a la literatura, habían escrito versos alguna vez. Fue Don Enrique, así nos tratamos siempre, quien me incentivó a realizar una investigación, sin pensar que él mismo estaba incluido en la lista, por supuesto nunca quiso figurar y además, con su celo crítico, me dijo que lo suyo no valía la pena de recordar y se negó a mostrarme su poesía. Hoy después de mucho tiempo, al recordarlo y conocer la noticia de su muerte y del olvido irresponsable de las autoridades para un merecidísimo homenaje, emprendo la tarea, sabiendo que muchos nombres serán excluidos, la mayoría de ellos por ser difícil encontrar su obra que se publicó en periódicos o revistas de efímera aparición o porque sus parientes no guardaron esos testimonios o no les dieron importancia. Al contrario, otros sí han sido publicados, póstumamente, libros importantes, como es el caso de Diego Masías y Calle, presidente del Club Literario de Arequipa, y que, por lo tanto, figura ya en *La Lira Arequipeña*.

Hay dos nombres que se nos vienen de inmediato a la memoria, el primero es **Francisco Mostajo**, escritor de variada producción, entre la que destaca su labor de periodista, historiador, jurisconsulto, orador e incluso Tribuno de Arequipa. Sus estudios sobre literatura, lenguaje y folklore, son referentes obligados para cualquier investigación y es uno de los más citados en esos campos, pero no hay que olvidar que fue un prolífico poeta, celebrado en su época y difundido ampliamente, pero no ha merecido un estudio crítico, como si fuera una simple referencia bibliográfica. Pero también, es justo decirlo, su estro poético no ha resistido los embates del tiempo y de la modernidad que buscaba la renovación del arte poético en otras esferas. Sin embargo, en este caso conviene dejar constancia de nuestra elección, quizás parcializada, de su vasta producción y que nos sirve para que se le recuerde.

NEVADA ANDINA

Ya resplandece el día. Los montes de mi tierra
Blancos de nieve están.
Las nubes les dejaron sus nítidos cendales,
Que lucen como armiño, su resplandor nupcial.

Oh Pichupichu eres como un sepulcro inmenso,
De mármoles, albar:
La nieve es una sábana que arrúgase en tus crestas
Y extiéndese en tus faldas, blanquísima, lilial.

Oh Misti, tú eres el trono del tiempo encanecido,
Que hopara lo eternal:
Es velo de noviazgo la nieve en tu estructura
Y pliégase a tus fuerzas con pliegues de cristal.

Oh Chachani compacto, disforme, musculoso,
De oleada colosal
Pareces tú la mole que encréstase rabiosa,
La nieve es en tu cuerpo la espuma del algún mar.

Oh cerros siempre áridos, de la ardua cordillera

Estribación final,
La espuma de la oleada también llegó a vosotros
Dejando en vuestros yermos su encaje de cristal.

Yo os miro desde el valle, verdor de mi tierruca,
Y os finge mi cariño montañas de azahar,
Y el alma de Arequipa, la tierra más hermosa,
Revibra en mis neuronas y pónese a gozar.

Como vemos, este poema surgido de una circunstancia, como él mismo explica, una fuerte nevada el 15 de julio de 1915, y al despejarse el nublado, quedó embelesado ante el espectáculo de la naturaleza y cual una pintura verbal le vino una súbita inspiración. Así parece que el poeta Mostajo trabajó sus versos, dejando que la emoción y el sentimiento arequipeño, común en aquella época, marcaran a su poesía y le dieran ese tono especial, localista, que anhela emerger hacia otros confines. También, con una nota sobre los pagos de Cayma, incluye un soneto de súbita creación, más emotiva, como es éste, del mismo año que el anterior, sobre *El Cerrito del Señor de la Caña*:

Cumbre que apenas al cenit se apiña
Para embeberse en el paisaje abierto;
Es a sus pies alfombra la campiña
Y es manto a sus espaldas el desierto.
Con albas casas su pelaje aliña
Que a veces tienen la ilusión de un huerto:
Son a modo nítida basquiña
Sobre el erial de su volumen yerto.

Se alza el azul de etéreos arcanos

La ermita entre ellas, como se alzan junta
Hacia el cielo en la súplica las manos.

Y a distancia, entre lujos vesperales,
Tetro el collado, fúnebres sus puntas,
Rembradtdescos recortan sus perfiles.

Vuelve a mostrarse el poeta que combina sus afanes regionalistas con la idea de trascender en las figuras literarias, donde explora pictóricos destellos que nos transportan más allá de estos confines, que en aquella época acusaban un paisajismo exuberante y feraz en una campiña de la cual sólo quedan recuerdos a través del arte. Mostajo uso la versificación para dar cuenta del folklorismo zahiriendo con sus versos o testimoniando el alma festiva del arequipeño sin dejar de oponer su euforia al sentimiento de la muerte.

El otro poeta, muy citado por su romance de la lecherita es **José Luis Bustamante y Rivero**, jurista de prestigio internacional, que llegó a ser Presidente del Perú. Lo que nos interesa, para el caso, es su apego a la poesía, como parece que fue una constante en los hombres de Letras, atentos a la magnificencia del suelo arequipeño y al modo de vida tan peculiar, por eso se le ha clasificado como poeta costumbrista. Aunque no figura en las antologías posteriores, en su época fue muy celebrado, por su proclividad al romance o a la descripción, como es el caso de *El Labriego*, que sintetiza su vertiente localista, por eso hemos escogido su ***Parábola del Agua***, publicada en 1936:

Fresca corriente de aguas clara
Eres el símil de mi anhelo
Siempre en la búsqueda afanosa
De un más allá que está lejos
Entre las piedras del camino
Labras tu cauce, descubriendo
Ante el inmóvil egoísmo
De su ensimismamiento,
Sinuosidades increíbles
Que martirizan tu deseo.
Cuando la tierra compasiva
Te brinda fáciles descensos,
Se hace tu andar mucho más ágil,
Tus movimientos más traviesos;
Y la garganta de tus linfas
Canta en el fondo de tu lecho
La sinfonía de guijarros
De tu agradecimiento.
Hay también ásperas subidas
Que obstaculizan el empeño
De tu constante afán de avance.
–Entonces, tú, como mi anhelo
Tomas el aliento, recostándote,
Hecha remanso, en el sendero.
Hasta tus aguas adormidas
–¡Oh maravilla del reflejo!–
Baja a besarte la alta cumbre
Como amansada: y luego
En un reptar perseverante
De tu nivel líquido y terso,

Vences la valla y las transpones
Con catarata del éxito.
Aquí florece la semilla
Bajo el cariño de tu riego;
Allá, el espino hunde sus púas
En la blandura de tu cuerpo.
Dolor y amor, paz y contrastes
Te salen al encuentro
En la fugaz ruta versátil;
Más siempre tú, como anhelo,
Sigues impávida, adelante
Y cada vez más lejos...

Es notorio el inicio melgariano, que evidentemente provenía del renacentismo español, pero luego extiende un flujo de versos, acompasados, para dar el ritmo de un curso natural de la limpidez acuática, que discurre en un lecho de encanto. Bustamante y Rivero ha quedado así en la historia de nuestro pueblo con la versatilidad de sus cantares emotivos comparados con su oratoria pausada y precisa de gran jurista.

Nuestros Poetas, publicado en Lima por Leonidas Fébres Martínez, poeta él mismo, de versos simples, llanos y a la manera de dedicatorias; consigna dos poemas de Edilberto Zegarra Ballón Valdez, hijo del periodista y poeta que figura en *La Lira Arequipeña*. También periodista publicó sus poesías en *EL Pueblo*, del cual se han extraído estos versos: / *Yo le debía un canto/ a este pueblo querido,/ que formó siempre el delicioso encanto/ de todas las fruiciones que he sentido/ porque en sus verdes campos/*

se deslizó con suavidad mi infancia/ Aunque no hay nada notable los consignamos como la referencia

Un notable maestro fue, sin duda alguna, **Federico M. Ugarte**, de quien Eusebio Quiroz Paz Soldán ha trazado un documentado retrato biográfico y Enrique Azálgara hizo un bosquejo crítico sobre su obra poética, que es la que interesa para nuestro trabajo. Precisamente leyendo esas líneas: *La obra en verso de Federico M. Ugarte siguió la línea del mejor momento de la poesía pre modernista arequipeña, reconocible por la hondura del sentimiento, la riqueza de ideas y el cuidado de la forma*, de Azálgara, encontramos el derrotero para seleccionar algunos poemas, el primero fue:

PARA AMALIA

En tus horas fugaces de ventura
Cuando risueño veas el porvenir
Si anhelas que otro ría contigo
Nunca pienses en mí.
Pero en tus largas horas de tristeza
Cuando en silencio tengas que sufrir
Si no tienes quien llore tus pesares
Acuérdate de mí.

Una primera lectura nos remite al romanticismo pleno y cualquier estudioso la asociará directamente con los poemas de Lord Byron y Alfred de Musset, con el mismo tono y el epifonema tan notorio como lo serán los versos del mismo título y en la misma línea melódica y sentimental

de Carlos Augusto Salaverry, lo cual nos exime del proceso comparativo, pero sí nos anima a pensar que nuestro poeta arequipeño influido por sus lecturas y en pleno trance emotivo recurrió a la oposición entre el yo poético y la amada de su desencanto, tal como lo amplió Bécquer en sus *Rimas*. Por eso consigna este otro poema:

¡ADIOS!... ¡ADIOS!

La dulce ventura, tus tiernas caricias
Tu amor delirante, tu eterna pasión
¡ay!¿dejan hoy de ser las caricias
Que mi alma a la tuya tenía en unión?
La culpa tan solo, tan solo yo tengo
De haber adorado lo que era inconstante.
Ya todo lo olvido y no se que mantengo
Parece que espero me llames tu amante.
Ay alma de mi alma no des esperanza
A un pecho angustiado ya pronto a morir
Que en mar iracundo no se halla bonanza
Ni en llantos amargos se ve el sonreír.
Mi aliento se corta mi mente vacila
Mi vida termina, se apaga mi voz...
Tu infiel juramento mi ser aniquila...
¡acepta mi llanto!...recibe mi adiós!

Esto está justificado en la explicación certera de Enrique Azálgara: *El tema del amor es otro de los aspectos importantes en la poesía romántica de Federico Ugarte. Sus versos amatorios presentan a la mujer como una entelequia en el sentido aristotélico. La amada es el arquetipo de mujer, un dechado de virtud y de belleza; deificada*

por el amante llega a convertirse en objeto de culto. Es improbable que los hombres del siglo pasado distinguieran entre la mujer como mito y la mujer como ente real. Nuestro autor mantiene la fe en la mujer, la canta con ilusión y ternura. Claro está que en nuestros ejemplos el mito de la mujer alcanza la dualidad propia del romanticismo, la amada que ilusiona y embelesa y la que con sutil crueldad sume en desesperación y reclama la queja. Por eso nos llamó la atención, especialmente:

LA ROSA PROLETARIA

No es la rosa más bella la que brilla
En pensiles y búcaros hermosa,
Ni aquella que con galas, primorosa,
Exhala su perfume en verde orilla.
No es la roja, la blanca o amarilla
Que en su seno aromado ostenta Lucy,
Ni la Persia que canto
Ni aquella que el pudor da a tu mejilla.
Es la rosa más bella, la campestre
La sencilla y modesta, la silvestre
De aguda espina revolución aria,
Que en aras de la paz de su corola
En el altar de su ideal se inmola
Por buscar la justicia proletaria.

Cuando Azálgara escribía que la obra el autor tiene *la fisonomía de la época, su fina sensibilidad le permite captar el latido social y la hace apta para expresar el anhelo colectivo*, acierta plenamente, no sólo porque da al símbolo de la belleza la simplicidad de las cosas misma, sino porque el anhelo de la justicia social está englobado a

ella bajo el apelativo proletaria, que define su pensamiento progresista. El didactismo de maestro, su estilo a veces sentencioso y su pensamiento proclive a *la intención moral,* que destaca también Azálgara, se condensa en este bello ejemplo:

EL AGUA MENUDA

El agua menuda es la que hace barro
Porque el agua recia no deja señales.
Las penas pequeñas son las que hacen daño;
Porque las grandes o matan de pronto
O pasan de largo.

Con el título *Poemas de Don Alberto*, sus hijos seleccionaron y editaron la obra literaria de **Alberto Ballón Landa**, notable maestro y jurista de impresionante labor académica y gran cultura. En el prólogo, bien documentado y con aciertos críticos, firmado por los editores, se entremezclan frases emotivas con otras definitorias de su versatilidad temática y los rasgos estilísticos. Efectivamente, según hemos podido ver la diversidad del costumbrismo, los versos laudatorios, cívicos, didácticos, etc., hablan de una vida ligada a la profusión y la inmediatez de la circunstancia (*para escribir sus versos, echará mano de cualquier papel a su alcance*, anota el prologuista), por lo que sus poemas oscilan entre la referencia a nombres, expresiones o lugares que son testimonio de lecturas universales y luego la sencillez de otros versos que acusan la necesidad del autor de darles la simplicidad de una expresión que se apoya más en la circunstancia que en el artificio.

De extenso libro, dividido en secciones, hemos extraído sólo algunos poemas:

CLARO DE LUNA

Mi sombra solitaria
Vagaba por las sendas
Polvorosas de la luna
Del pálido jardín;
Y en ala ahuecada
De la noche que es ala de Beethoven
Se abrigaba piando
La cuerda de un violín.
Al buscar con mis dedos
Crispados y febriles
El cuerpo de mi sombra,
La vida de mi ser,
En el jardín exangüe,
Rociado de ceniza,
Mi sombra era tan solo
La sombra de mi ayer.
Si alguna vez la encuentras,
Escondida del mundo,
Postrada de rodillas,
Besando su dolor;
Sin que ella presienta,
Arrójale, piadosa,
Con miel de una sonrisa,
La miga de una flor.
Y, si ya fatigada,
bajo un árbol florido

Se quedará dormida,
Con sueño pertinaz,
Sin que nadie te vea,
Ata en cruz madreselvas
Y claveles, y dila:
"Alma, descansa en paz".

Es difícil no ver allí la musicalidad buscada en el referente concreto y a pesar de ello, el tono sentencioso pretende ir más allá del romanticismo. Hay en Ballón Landa, también afanes modernistas, donde a través de sutiles comparaciones indaga sobre el destino del hombre, así valiéndose del Cactus, va de la descripción a la prosopeya:

Bajo el negro fragor de la borrasca/ que de flámulas rojas se embandera/ en un recio peñón de la montaña/ revestida del sol/ brotó el cactus envuelto en la aspillera/ donde se rompe el viento/ y deshoja en borde del abismo/ su fiera soledad y su dolor/. Luego inicia su serie de símiles sentenciosos: *Tiene el cacto tristezas de poeta*, le llama sucesivamente: *enteco penitente del Ande*, luego en alusión al anacoreta, viviendo en una columna, *inmutable Estilita* y asumiendo una humanidad dramática: *Misántropo del yermo*. Sin embargo, ya ese clímax de vigorosas metonimias, le confiere la voluntad y la palabra para juzgar al género humano:

¡Qué mísero es el hombre! grita el cacto,
¡qué triste y qué imperfecto!
No conoce el lugar donde ha nacido,
Y en dónde morirá, saber no puede;
Nace en una alborada como insecto,
Y en el celaje de una tarde muere;

Y cambia de ideales y esperanzas,
Y es su orgullo ser ave y ser gusano,
Y ser pez y felino y acoplarse,
Mintiendo una grandeza que no tiene
Pues, no alcanza jamás un arquetipo,
Ni el sereno reposo de una piedra
Ni los aromas del silvestre lirio.

El título *Almas Rebeldes* es el signo de esta humanización para intentar una reflexión sobre nuestros destinos. Si aquí parece ser escéptico, en las *Lamentaciones de Job* vuelva al misticismo mostrando su fe, aunque siga desconfiando del mundo y del hombre: *No te busco, Señor, entre los muertos/ porque sé, como Job, que Tú estás vivo,/ y cuando muera volveré a encarnarme/ para vivir en Ti, pero ya limpio.*/ Al abandonar este recinto dejará atrás: /*La estulticia maléfica del mundo*/, /*Y la sierpe vestida de oropeles*/ y tampoco /*Ya no oiré la risa de la inopia*/, /*no tendré la asechanza de la muerte*/ salido de las sombras de la tristeza alcanzará por la voluntad del *Señor*, /*chispita de tu luz infinita, ya mi espíritu/ no tendrá penumbras de agonía,/ ni siquiera el recuerdo de las penas/ que han desgarrado, sin piedad, mi vida.*/ De la resignación a la esperanza de su fe resuelve sus dudas.

A nuestro juicio, aparte de sus cantos pastoriles o costumbristas, de sus madrigales galantes o sus tiernos versos familiares, cuando no de los humorísticos, rescatamos sus afanes románticos, ecos de la endecha melgariana, que emulan a sus lecturas de una época llena de contrastes estilísticos:

VUELVE A QUERERME...!

Que me presten las fuentes el murmullo,
Las aves el arrullo encantador,
Y entonces te diré con toda el alma
Quiero la muerte, o dame el corazón!

Las flores se estremecen, y en perfumes
Exhalan sus lamentos de dolor,
Si abandona la brisa los jardines
Donde amorosa y tierna jugueteó.

No abandones, ingrata, mis amores,
Cual brisa que el jardín abandonó,
Porque siento en mi ser locura intensa;
Quiero reír y llora el corazón.

Cuando azotan los vientos a las hojas,
Se estremecen llorando de pasión,
Pero el viento con besos armoniosos
Las arrebata en vuelo seductor.

El aliento perfumado de tu boca
Es brisa que ilusiones azotó;
temblaron y, arrullados por sus besos,
pasó la brisa y las mató el dolor...!
Se estrella el aquilón contra las rocas
Y apaga el hielo al fuego abrasador;
Mi amor es huracán, mi amor es fuego,
Y es roca y hielo ¡cruel! Tu corazón.

Cuando la aves forman blando nido
En el árbol que sombra les prestó
Vuelven siempre trinando de alegría,

Mientras las una el lazo del amor.

Tú eres ave del cielo descendida,
Yo soy árbol que sombra te prestó
Vuelve a tu nido que es mi amante pecho
Vuelve, mujer, porque te adoro yo.

Imploro de los cielos la clemencia,
Rugiendo de dolor el corazón,
¡que acallen de mi pecho los latidos,
O que me vuelvan tu pasado amor!

Que preste sus ayes la agonía
Y la lira me dé doliente voz,
Y entonces te diré con toda el alma.
¡Vuelve a quererme o muero de dolor...!

El lector moderno apreciará este poema como una extensión del *Yaraví* (o *Canción*, como Melgar llamó a sus composiciones), de nuestro vate desgarrado entre Silvia y Umachiri, porque ese tono que se extendió en todo el siglo XIX, llegó a los albores del nuevo que avizoraba otras formas poéticas para dar cuenta del sentimiento profundo que reclamaba correspondencia a la amada esquiva.

Teodoro Núñez Ureta no necesita presentación, maestro indiscutible, muralista, acuarelista, caricaturista, en suma, un pintor de raigambre arequipeña, que a sus cualidades plástica unía su talento y apasionado verbo, fue también un gran poeta. Su hermana Carmela, una de las voces poéticas más auténticas, me habló de las condiciones de su hermano para la poesía y la declamación,

lo conocimos en las visitas que hizo a nuestra ciudad de la cual nunca se alejó. Mario Polar escribió que Teodoro le confesó que siempre estaba *de paso por Lima,* porque en su arte se traducía la admiración y el cariño por su tierra que nunca dejó de estar presente en sus extasiadas pupilas ni su voz cargada de imágenes que plasmó en los versos que se editaron como una antología titulada *La Voz del Hombre*. Carmela, llena de sensibilidad y talento puso como epílogo estos versos que no podemos obviar: ¿Cómo fue que se apagó la luz*,/ que murió la forma,/ que se perdió el color/ y enmudeció el pincel*?

Leyendo el libro, es fácil colegir que sus versos están llenos de luz y color y que su vocación plástica lo lleva al descriptivismo, sin dejar de lado su reflexión constante que deja traslucir su filosofía de la vida y los tiempos preñados de dolor, violencia e injusticia. Veamos, con ejemplos, cómo el poeta define su arte:

La primera línea de fuego son los sueños,/ después es la palabra./ .../¿Qué hacemos con las palabras? / ¿Cómo logramos que su muerdo encaje/ con el nuestro de vida mancillada?

Luego juega con el cromatismo de una paleta imaginaria que se expresa en los colores del sentimiento o la observación de la vida.

En vano me preguntas/ por dónde sale el sol en las mañanas./...Canta la luz en todos los rincones/ y mi puerta se abre siempre al sol./.../ Yo he soñado su luz por los caminos/ cuando el oro del mundo se congrega/ y una sangre sin culpa va tiñendo/ la derrota del sol hacia la

noche./.../ Ese verde infantil, puro, indeciso,/ casi recién nacido y ya sabiendo;/ estremecido al sol, como sangrando/ Una savia asombrada, terciopelo,/ miel de hoja limpia que no sabe historia/ ni ha bebido la sombra de otros sueños./.../El color de la sed es pardo y oro,/ calcinado pellejo de la tierra/ batido por el polvo./.../ Un día apareció la palabra gris en todos los idiomas./ Y estaba el gris sobre la tierra,/ ensombreciendo todos los colores./.../ Oscuro sieno donde nace el mundo/ y renacen al viento las estrellas./

Como filosofando, con la naturalidad de los artistas, inquiere más que afirma:

¿Qué pasa con el tiempo cuando ya ha transcurrido?/¿A dónde van las horas a morirse?/ ¿Hay algún cementerio que las está esperando?/.../ Te ordenaron los días, te inventaron los años,/ para que en tus arterias te circulara el tiempo./ Al ritmo de las horas se te acomoda el alma/ y entiendes por historia tus pasos en el viento/.../Ahora sí que entiendo que es de veras/ esa masa del tiempo endurecida/ rodeándome, quemándome, creciendo/ desde mis huesos flacos a la tierra/.

Teodoro Núñez Ureta tuvo una profunda vocación social y una ideología que se plasmó en su pintura mural y en su discurso coloquial o el polémico, pero sabía que luchaba contra un mundo que rechazaba la ilusión misma y el cambio; por eso su identificación con el Quijote nos parece natural y emotiva: *Se me ardía la sangre por tus fueros/ y se me alucinaba la esperanza./ .../ Magullado y al cabo de mi guerra/ vengo ahora, maestro de*

la vida,/ a aprender a morir en tu medida/ Sin pedirle cuartel a la tristeza; pero terco y entero en la cabeza/ ***tu proyecto de amor para la tierra***/. Por ello cuando comenta la noticia de la amenaza atómica sobre el mundo y su proliferación, cuestiona enardecido: ¿Pero qué voy a hacer y lo pregunto,/ con mis dos toneladas asesinas?/ ¿Qué van a hacer los niños?/ ¿Y los viejos decrépitos?/ ¿Y las mujeres solas, y las madres?/ ¿Y la que gente que puede, y la sin nada?/ ¿ ¿Y todo lo que vive?/ ¿Qué fue de aquellos seres poderosos/ que la especie alimenta/ para cuidar del mundo y su destino?.../¿Pero de qué futuro, al fin, vamos hablando,/ si hemos llegado al filo del abismo,/ empujándonos, locos, derrotados,/ engañados, hambrientos miserables/ ahogados del horror y de la muerte...? En esta visión apocalíptica y su airado reclamo deja su huella humanista, que se vuelca a nuestro entorno: *Pueblos de mi país, lucha infinita/ del barro y del amor, de la justicia,/ en camino de ser y de morirse*/; a ellos se suman sus estampas costumbristas, lo festivo del pueblo que canta y baila apegado a sus tradición y la tierra.

En casi todos los poemas se define a sí mismo, a veces parece que desliza en su versos su Arte Poética: */Ahora estamos haciendo la canción de la tierra/ Sin banderas, ni himnos, sin adioses/ Sin puntos cardinales/ La canción que buscamos/...* sin embargo, hemos escogido este poema, muy significativo porque aborda el tema de la creación y la lucha con la escritura y la versificación:

Aquí
Viendo cómo lograr que la palabra no sea una costumbre,

un ritmo que se construye solo;
un espejo que al fin devuelve apenas el eco de mis sueños.
Viendo cómo puedo sacar desde los huesos
Lo que me lleva y trae por el mundo,
Aquello por lo que huyo de pronto o me detengo,
Llorando, maldiciendo, gritando de alegría.
Aquello por lo que a veces quiero abrazar a todos mis vecinos, al
Zapatero, el niño que mira,
O quedarme en silencio, arrinconado.
Aquello que alimenta mi energía y mis ocios,
Lo que llevo de báculo al que anillo
Mi ser como una planta.
Lo que soy, lo que hago, sus razones
Y mi desesperada sinrazón.
Aquí,
Viendo cómo acercarme con respeto
Al milagro del grito, del sollozo,
Del deseo rompiendo sus linderos,
Del simple amor por esto o aquello,
Y sin saber retórica ni oficio,
Escribiendo mi afán, a ver si logro
Precisar las maneras de mi llanto,
Hacer que la palabra
Sea tan natural como una lágrima,
Tan necesaria como la primavera,
Tan yéndose a los otros como la sed al agua.
Aquí,
Y sin poder lograrlo.

Oyéndola pasar cerca de mi alma,
Siguiéndola inconsciente en su dominio;
Buscándola, dejándola, implorando
Porque me acerque a mi agonía,
Porque alerta me lleve a los que siguen en la misma pelea,
Para que no me rinda en llanto falso,
En adornos de viento,
Ni me ablande la moda con sus trapos de seda.
Aquí,
Para que no me ahoguen las palabras
Y la voz no se pudra en el agujero
De mi sangre orgullosa y pasajera.

En el mismo sendero de la creación paralela, entre la poesía y otros géneros u oficios, hemos encontrado un libro de sonetos de **Percy Gibson Parra**, hijo de nuestro ilustre vate, quien destacó como dramaturgo con su drama *Esta luna que empieza*, premiada y muy comentada por la crítica. Con el título *Primera Piedra*, estos *Sonetos de la Patria*, muestran su apego al paisaje y la historia en distintos registros y desiguales logros; a veces trata de sinfonizar su admiración por nuestros mitos y lugares geográficos, ensalza la historia y sus personajes o héroes, como es el caso de Vallejo a quien describe: */Con la voz y los ojos cavernosos/ eres el más antiguo, el más moderno,/ el más duro del Ande y el más tierno:/ limpio caudal por cauces torrentosos./...*, luego rememorando a nuestro suelo, habla de nuestro volcán tutelar: *Fuego por dentro, nieve por defuera,/ eres numen de ardor y de nevada:/ campana andina a ocaso y alborada,/ a río*

y puente, a plaza y cementera./.../Cauto pastor, celosos caballero/ de un pueblo de alma épica y bucólica,/ de tambor y carrizo plañidero,/ de yaraví, proclama, cifra y fueron;/ de alma lúcida, ardiente y melancólica;/ Melgar, Valdivia, Paz Soldán, Rivero.../; como puede verse la estructura parece constreñida a las reglas métricas, que antaño destilaban naturalidad en los sonetistas. De este extenso recorrido por muchas sendas disímiles entre sí, hemos rescatado, **Río,** que se adivina pronto**:**

Río en ti mismo fluyes embebido
Sorbiendo resplandores tu hondo espejo,
Pues tan sólo del cielo eres reflejo
En paraíso hallado, no perdido.

El más rico en caudales de oro viejo
Y plata, vas con ambos confundido,
Por guirnalda selváticas ceñido,
De cumbre a mar, de sol níveo a bermejo.

Te guardaban amantes amazonas
Cuando Orellana descubrió tu senda,
Y dictáronle muerte cual gorgonas.

Ni en anchura de agua ni en leyenda
Con cauce alguno el tuyo paragonas,
Ni en majestad tan calma y tan tremenda.

Eleazar Bustamante, fue un intelectual muy reconocido en su época, a mediados del siglo pasado, periodista que difundió nuestro folklore, incluso nuestros

giros populares, así como su prosa poética o sus estampas costumbristas. Se hizo famoso por su crónica *Yo soy un tísico (Pedazo de Vida Sangrante)*, relato casi novelado; pero lo que nos mueve a mencionarlo es su *Oda Mesiánica a Mariano Melgar*, que ganó los Juegos Florales convocados por el Municipio de Arequipa, hecho más que anecdótico porque a juicio (?) del Jurado, colocó en segundo lugar a Guillermo Mercado, nada menos. Dividida en 12 Cantos, esta Oda, donde priman los versos de Arte Menor, se traza la historia de Melgar, iniciando como los antiguos poeta épicos con una invocación a las Musas y a la gracia de las Gracias. Cada canto es una estancia en los parajes históricos del poeta, la superposición de los cortos versos aspira a la musicalidad del Yaraví. A pesar de los tonos lastimeros de la pasión a los heroicos de la gloria del mártir, rescatamos el *Canto Sexto*, porque allí parecen condensarse ambas vertientes:

¡Oh, Silvia del Poeta,
Siempre es pronto
Para el amor!
Busca al soldado
Y coloca su corazón
En tu regazo
Y llora con tus lágrimas
Y ríe con sus risas;
Pena con sus quebrantos;
Sé hermana, novia y madre
Del que marcha a la muerte
Y a la inmortalidad.
Porque es su causa,

La causa de un Perú,
De una bandera;
La causa del amor
Que eleva el alma
Y hace del hombre
El semi–dios.
Marcha en su soledad
Entre banderas
Y entre fanfarrias bélicas;
Marcha con Pumacahua
A la pelea.
Tiembla en sus ojos
Una lágrima
Y tiembla en sus labios
SILVIA, tu nombre.
Evoca a la Blanca Ciudad,
A la imposible novia
Y vibrante
De fuerza y de arrebato
Pide el sitio de honor en el combate.
Oh, Silvia del Poeta,
Siempre es pronto
Para el amor!
Pero la muerte ya recorre
En su corcel fantasma
El campo de batalla.
Oh, Silvia del Poeta
Siempre es tarde.

En la revista *Germinal, N° 3*, encontramos *Tierra mía,* poema evocativo, donde los versos cortos muestran una

dinámica acuarela verbal:/ *Tierra de mis mayores,/ tierra mía/ que te vas por los soles/ que vas de luna llena/ tierra encrespada en fuerza/ tierra morena y bravía/ tierra mía/ tierra por donde nace/ la geometría andina/ tierra por donde pasa/ la cadencia del río/ tierra, la tierra mía*/, como vemos el poeta de fácil inspiración condensa algunas imágenes bellas y se incorporó al sentimiento colectivo, fructífero, de aquella época.

Otro caso singular es **Manuel Isaac Torres Oliva**, escritor costumbrista de cuentos, comedias y crónicas que circularon entre los asistentes a las tertulias o recitales de las instituciones culturales. Nos llamó la atención su recopilación de poemas titulado *Recreos* donde con el hablar *loncco* recrea estampas, incluso paisajes y evocaciones festivas, aunque hay seriedad y a veces ecos reflexivos frente al drama de la vida, la muerte en esta *Acuarela* de la bárbara belleza de la fiesta taurina.

Como un tajo de guadaña,
Corta al sol en dos la arena,
Dejando un pozo de luces
Y una mantilla de greda.
En el centro de la Plaza
¡qué hermosa esta tragedia!
Un torero de obsidiana
Con sus atuendos de seda,
Un ancho toro de luto
Arrancado a las canteras
Y un gentío dibujado
Con tintes rojos de histeria.

Frente a frente las estatuas,
Cada una con su ofrenda;
Una espada hecha de viento
Y un cuerno de luna llena:
En la punta de esas armas,
Con su cara de comedia,
Como un agua cristalina
La Muerte brilla risueña.

¿Cuál de las dos es más franca,
Más honda, más fiel, más buena?
¿O cuál de las dos, más dura,
Más fiera, más gris, más cruenta?
¿La que cita o la que acude?
¿La que pide o la que entrega?

Cita el torero en el centro
Y arranca el toro de piedra;
Pasa rabiando de luces
Como una gran carabela,
Embistiendo un diablo rojo
Con su velamen de cuerna.

Ya han brotado en el morrillo
Una hirviente carabela
Y, por la axila del diestro,
Dos ronchas de carne tierna.
¿Cuál lucho mejor su vida
Contra la puntas obesas?
¿Cuál sintió más hondo el frío
Entre sus carnes abiertas?
¿Cuál tiñó más rojo el rojo

De esta sangrienta acuarela?

Toca el clarín de la tarde
Su toque de muerte negra;
Pasa el sol por el engaño
De unas nubes agoreras
Y una estocada de cielo
Lo hace rodar por la tierra.
Por la puerta del ocaso
El sol arrastra las nieblas.

Eso es todo. Todo muere.
Todo queda como queda;
La tarde parte a la noche
Con un anilla de pena;
Adentro llora la Virgen
Sus goterones de cera
Y, afuera, flota en la plaza
Un tibio vaho de hembra.

Es difícil no evocar el ritmo y la belleza de imágenes lorquianas confundiéndose con las estampas de Goya; los matices en este caso, entre españoles y nuestros, confieren a este poema un remate muy logrado. No es tan complicado rastrear influencias o lecturas que guían el pensamiento de los poetas, como en este caso donde Torres Oliva intenta la reflexión casi existencial en Tristeza, que culmina así: / ¡Y, qué triste es saber/ que, bajo la losa fría y los cipreses secos,*/ irá a morir la fantasía/ del recuerdo*!/.

También, afincado en el Derecho, está **Enrique Chirinos Soto**, político de larga trayectoria, que al mismo

tiempo escribió sobre Historia y Literatura, mostrando su predilección: Renato Morales de Rivera y María Nieves y Bustamante, al analizar en sus obras dentro del lirismo modernista y la novela Épica arequipeña. En el libro, un tanto misceláneo, *Arequipa en el Corazón*, junto a su prosa, se incluye algunos poemas, de cuya existencia sabíamos por comentarios orales de muchos intelectuales. Aunque son pocos, hay un romance y sonetos donde se nota su veta costumbrista, su perfil cuasi romántico, que tiñe los versos de nostalgia y pinceladas evocativas. En *Sabandía* todo se combina, primero el paisaje y luego el Yo poético que asume sus recuerdos: /*Nada faltaba: al trigo de la era/ ganaba en resplandor tu cabellera,/ tu risa al somatén de la campana./ tu talle al ondulante de la espiga,/ tu alegre juventud a mi fatiga./ Pero todo era ayer y no mañana.*/ En *Capilla del Sagrario*, sabemos de su acendrado catolicismo, pero ahora la presencia turbadora de la mujer asoma desde la mantilla y el incensario como el amor que arde y alimenta la ilusión, por eso culmina románticamente: /*En el silencio herido de la ermita/ solloza entonces de amargura el rezo/ que el corazón nostálgico musita; / y busca inútilmente mi tristeza/ como el soporte de la boca el beso/ la vecindad azul de tu belleza*/... Su *Romance de la madrugada* y el *Canto épico a las glorias del volcán Misti*, engarzan ecos melgarianos con descripciones de encomio y variados ritmos sobre Arequipa, su historia y sus bellezas, cuando no de su heroísmo. Por eso nos parece más sugestivo y sintetizador el soneto de la contratapa.

TOQUE DE REBATO

No el soberbio volcán que rasga el cielo
Ni la bóveda azul del firmamento
Ni del sillar la talla y el portento
Ni del campo el matiz y el terciopelo.

No de los campanarios el revuelo
Ni el primor minucioso del convento
Ni templo ni portal ni monumento
Ni el tenaz yaraví del desconsuelo.

Nada, Arequipa puede disputarte
El más alto blasón de tu estandarte:
Tu combativa fe republicana.

Prepara, alista, entrena corazones
Del horizonte en todos los rincones
Y da al país la libertad mañana!

José Rodríguez Bustamante, admirado maestro de tantas generaciones y poeta, a quien no se le ha rendido el tributo que merecía, ha dejado escritas tantas poesías, que exploran temas como el Amor, en sus varias facetas, la Meditación a partir de un cita de Emerson y la Protesta, bajo el signo de Nietzsche. En el primero, sus estancias van, desde las *Cantigas de Amor Triste* al *Eros Crucificado* y la *Soledad Infinita*. Así vemos en rítmico desfile imágenes, como el asombro ante la naturaleza: / *Como una hoguera inmensa/ el vésper sonrosado acarició/ la dulce diafanidad del cielo*/; la quietud del amante reposado: /*Para que el amor no huyera dejé/ la puerta*

cerrada y una lámpara/ encendida/ Pude ingresar en el templo/ y profanar la deidad que ampara/ nuestro cariño/; en otra, *Sagitario*, invoca la lejanía y la distancia de la amada, por eso empieza como el arquero real y no el del Signo: /*Voy lanzado las flechas que persiguen/ su ausencia*/...y concluyen merodeando el destino: / *Como peces de fuego/ rutilando en las noches, las flechas/ del recuerdo/ salen en torbellinos/ y salpican las aguas del amor/ y el dolor*/. Cuando se lanza a la meditación es para recordar que el paso furtivo por la vida provoca además angustia: /*Hagamos lo más breve posible/ nuestra estada/ en el valle de lágrimas/ en que nos puso a ciegas el dios/ de las tinieblas/... /Todo será en la vida desolación/ y queja cuando menospreciemos/ el pan de la pobreza/.../ Cuando roto el ensueño; perdida/ la esperanza, neguemos por tres veces/ que está llorando el alma*./ Todo parece compendiarse en su poema titulado *Fatal*:

¿Dónde, en qué rincón se oculta/
La pálida presencia de la muerte?

Sabemos que gravita
Intuida y fatal entre las sombras,
Que se anuncia a porfía
Con un vítreo rumor en las ventanas
Y un gélido silencio
Que petrifica el alma.

Nos consta que hierática,
Desencarnada y turbia atisba
Por celosías húmedas

Y rendijas de espanto.

No queremos que llegue
Y sin embargo
La presentimos cerca
Acechando minutos que se quiebran,
Lámparas que se apagan,
Ríos de sangre que se hielan
Y que luego se trizan como espejos
Sin brillo y sin azogue
En la noche sin fin
En que eclosiona el llanto.

El lirismo pleno en cada verso, mantiene los tonos casi idénticos de un poeta que aunque apela al azar continuamente se muestra intenso y emotivo. Esto se hace más notorio cuando en *Protesta* aborda lo social, sin estridencias, sucesivamente va diciendo: */El pan está diciendo su lamento/.../El pan está llorando/*, con esta sinécdoque engloba al hombre en las cárceles y destierros (de los *hogares ricos*) sufriendo la tortura de *manos perfumadas*. Por eso se pregunta sobre la insensibilidad: / *Al viento/ ¿Qué le importa/ la rebelión del hombre?... ¿Qué le importa a la vida/ el hambre y el dolor*?; todo se compendia, precisamente en *Rebeldía*:

El pan brillaba en su ausencia
Con resplandores de lanza
Y el frío silbaba quedo
Una canción de miseria.

Ay! cuán estrecho es el parque

Para encarcelar las ansias
Y cómo crece la angustia
Cuando la riega el dolor.

La injusticia es una herida
Que no cicatriza el tiempo
Y el hambre es mayor oprobio
Cuando lo impone un traidor.

Juan Manuel, hijo del pueblo
Fermento de rebeldía
Se enroló entre los valientes
Que exigían libertad.

Por más que agitó banderas
Rojas de rojo escarlata
Murió entre celajes turbios
De metralleta y grisú.

Es fácil deducir que el poeta alude a las gestas del ’50 cuando confluyeron variados estratos sociales y de diversos credos, por eso como el épico *Jorge, el hijo del pueblo*, de las gestas del siglo anterior, este nuevo héroe de la libertad se inmola entre el rojo pendón de sus ideas y el fragor asesino de la represión. Nuestro poeta ensaya un epinicio que condensa como corolario sus ideas sociales y su humanismo: */ Es hora de luchar y no de ruegos/.../ Hagamos una ronda/ en torno a la esperanza/*.

Una voz poética que falta recuperarse para nuestra historia literaria es la de **Enrique Azálgara Ballón**, maestro universitario y filósofo, que estuvo en las cimas de la poesía, en su época, tanto como crítico certero así como

creador, que un día decidió, por ese celo, precisamente literario, clausurar esa etapa de creación y no publicar ni revisar. Siendo, él, el gestor de este trabajo, el animador constante y reflexivo, nunca quiso que lo mencionáramos, por lo tanto hicimos gestiones múltiples ante sus familiares, luego recurrimos a sus amigos y nadie nos dio, siquiera, una pista dónde investigar. Pero fue, finalmente Manuel Zevallos Vera, también filósofo, quien nos dio la grata noticia: *Después de una prolija búsqueda en mi archivo documental, he ubicado cuatro poemas del Dr. Enrique Azálgara Ballón... aparecidos en las Revistas de Estudios... y en una Breve Antología de la Revista Alpha*. Por eso decidimos atrevernos a mencionarlo, sabiendo que esta parte de su poesía obedeció al empeño de mostrarse, en ese momento, pero sin saber en qué lugar de su producción colocarla, pues sabemos que los elogios recibidos de Neruda debieron ser por una obra elaborada para un libro, que quizás nunca alcanzaremos a leer. Azálgara Ballón escribió un *Arte Poética*, en prosa que es de verdad un artículo notable, allí debate: *Claro que la poesía es un producto social; pero a través del poeta...Adviértase que cualquier tipo de poesía, aun la intimista es también eso, un producto social...*, está claro que Azálgara rechazaba, en aquella época donde el debate era intenso, que el poeta tuviera que escribir por encargo. Por ello aclara: *Ni siquiera se diga que el poeta debe ser expresión de su época; pues, en tanto sea más elevado, trasciende más su tiempo. Los grandes poetas de la antigüedad valen para siempre. La voz de Safo nos conmueve, la de Omar Kayyam nos subyuga. Por eso, a pesar de que toda lite-*

ratura es de clase, parece que todos los poetas fueran del mismo bando.

En los poemas que tenemos a mano, Azálgara asume diferentes registros del habla poética, en *Bosquejo lírico de Mariano Melgar*, dibuja al héroe en su aventura amorosa:

> Te hizo crecer entonces la fiebre del cariño
> Neblina en el paisaje porque la noche obscura
> *se ha quedado atracada en los árboles densos;*
> *el paisaje mojado que llevaste en el alma*
> *sin saber lo que habría después del horizonte/*
> *I tú Melgar, cantabas apresuradamente*
> *presintiendo, quien sabe, tu muerte anticipada*
> *que te hablaba en secreto cuando Silvia callaba.*
> *Silvia de ojos tan negros y de manos tan blancas*
> Cuando tiene su *corazón herido* que *aleteaba en la lira*, recurre a un tono casi elegiaco:
> *Entonces en la noche tenebrosa de tu alma*
> *brotaban como azahares las estrellas nerviosas*
> *y un viento largo daba tristísimos acentos,*
> *yaravíes enfermos, sonidos de las penas*
> *y nocturnos de sangre para el amor inútil;*
> *Melgar, aquí tu luna, vestida como novia*
> *y plato de tu angustia, plato diario de lágrimas.*

El remate da una sensación de lirismo trágico, tras el cráneo atravesado por dos balas, / *la gente alargada en un rosario negro/ seguía tus cenizas, que así te hizo el amor*/.

En su *Poema General. Habían muerto en la víspera*; deja la elegía melgariana y asume tonos vallejianos: / *a las nueve hay un hombre que no viene/ y un vestido que nadie se lo pone*/. Pues se trata de otra gesta, la de los combatientes por la libertad y la justicia, ahora /*Echados en el suelo, silenciosos/ como para esconderse de la vida/ ya no los conocemos. Si han venido/ nos miran con un ojo y nos saludan/ con la otra mano. A veces pasan solos/ pasan bajo la sombra o sobre el agua./ Dijeron hasta luego, hasta mañana,/ y hoy duermen recostados en el lodo./*

Cuando deja fluir su romanticismo, bajo un título sugestivo, como todos los escogidos por Azálgara, símbolos polisémicos, *Divagación de la vez pasada*, inicia en forma de romance: /*Te amé con la ternura/ de las tardes azules*/ y después del invierno y el viaje de las sombras, sin conocer sus rastros, vuelve hacia la amada: /*Yo no te dije nada,/* tú no me hablaste nada/ y se cumplió el designio. /Pero en fin, nada importa,*/ tu cuerpo en mis sombras/ una lámpara blanca*/. Nótese en la concisión de este poema, cómo se alude a metáforas sugestivas, como aquella de la *luna* que *cayó al suelo,/ como un papel en blanco para que te escribiera/* y la *palabra triste* que se bota al suelo. Pero en fin, hemos escogido como el poema de esta brevísima selección:

> NOCTURNO DE LA DESOLACIÓN
>
> Esta noche los campos y páramos sombríos
> Exagerar parecen sus tristes lejanías
> El viento deja al paso sus extraños gemidos

Y discurren las aguas opacas, intranquilas.
El alma poco a poco se puebla de congojas
De recuerdos intensos y de sueños perdidos,
Se siente la amargura de las pasadas horas
Y los futuros males que nos hará el destino.

Retornan las amadas que hubo en otros tiempos,
Unas que nos fingieron, otras, indiferentes,
Alguien fue suave y pura, las más fueron ardientes,
Pero ninguna de ellas nos dio un amor inmenso.

Cierta vez una niña de ojos grandes y negros
Quemó con su mirada mi corazón enfermo,
Sus ojos se burlaron entonces inclementes
Y aletearon alegres como dos negros cuervos
Sobre el despojo inútil de mi alma adolescente.

Otra vez una amada de pálido semblante
Dejó sobre mi mano una lágrima ingenua
Que fue para mi vida como una triste estrella,
Mas se fue para siempre sin que pudiera amarla,
Cual se apaga un celaje, cual se borra una nave.

Recuerdo otras muchachas de incitante belleza
Que ofrendar prefirieron el cuerpo en vez el alma
Y así sólo pudieron turbar algo mi pena;
Pero el pecado entonces ensució mi mirada,
Desfiguró mi rostro, congeló mi conciencia.

Después...ya no se quiere, ni interesa la vida;
Por eso ya no lloro, pero tampoco río
Y nada hay ya que pueda turbar la mente mía,
Ni siquiera las amplias arenas del hastío.

Esta noche en que el alma se ha llenado de sombras
Y el viento como un ciego tropieza en los tejados
Contemplo la amargura de las pasadas horas.
En tanto, el agua tiene no sé qué de extraño llanto,
Los cerros se desbordan como dantescas olas
Y se revuelven sordos los sidéreos espacios
Y parecen morirse de horror todas las cosas.

El título nos lleva a ese momento donde el poeta incorpora a la naturaleza en su sentimiento de inmenso abandono o la inversa, cuando el paisaje poblado de sombras le transmite su sombría sensación de una soledad sin nombre que invade al mundo mismo. Azálgara historia sus pasiones y los recuerdos *congelan su memoria*, aunque nada puede *turbar* su mente, ni el *hastío*, la oscuridad le llega al alma y una ceguera dramática le hace evocar *la amargura de las pasadas horas*, mientras el universo sumido en una dantesca tormenta anuncie el final de todo, el vacío, la nada absoluta. Dejamos al lector deducir en su juicio, si el poeta busca filosofar o el filósofo busca poetizar sus ansias, sus memorias placenteras o heridas por los sentimientos que siempre nos conmueven o nos devuelven otra imagen de nosotros mismos.

Cuando Jorge Cornejo Polar escribió en 1966, *La Nueva Poesía en Arequipa*, menciona a varios que figuran en su Antología, sin embargo hay dos que sólo son mencionados, el primero es **José Rodríguez Guillén**, conocido como el *Che*, por su estancia en Argentina y porque era un ferviente luchador social, pero que lamentablemente, después se enroló en las filas bíblicas y abandonó la poesía. En ese artículo, Cornejo Polar destaca el poema-

rio *Poemas Heridos*, y lo designa como *el único poeta de los que estudiamos que sólo hace poesía social*; por eso declara que su tono es de proclama porque quiere *cantar al hombre que ha quebrado al invierno en mil pedazos*; y que en su *Arte Poética*, exclama: /*Quiero hablar con el ser del ser/ de las flores, los pájaros y peces. /Quiero hablar con el ser de ser del hombre/ y explicar el deber ser/ del hombre*/, que era una alusión al compromiso, por eso la imprecación: /*Poetas: no hay un minuto que perder/ y a levantarse, el sueño terminó/ con la muerte de un niño/ que gritó tres veces ¡libertad!/ no me digáis que vas de viaje/ ni tampoco a tomar café toda la noche*/. Al comienzo del párrafo nos dice: *es quizás quien con más explicitud se ha cuidado de pensar en voz alta sobre la poesía* y su ambición por captar el mundo físico, vegetal y animal *para llegar a la dimensión humana*.

El segundo caso y el de mayor trascendencia es el de **Eusebio Quiroz Paz Soldán**, hoy reconocido historiador de gran prestigio, como humanista, combina la rigurosa historiografía con el ejercicio y práctica de la poesía. El libro que publicó con el genérico título, *Poemas*, explora sus vivencias y anhelos a través de una amatoria plena de giros y evoluciones rítmicas, que van más allá de la sencillez y el léxico medido, pero sugerente, hacia las imágenes de gran belleza que muestran al poeta urgido por una pasión amorosa y la de encontrarse a sí mismo en su arte. Así, a partir de una comprobación: / *Para llegar aquí*/, comprueba su trasformación por ambos móviles, / *Ahora/ soy otro/ he salido de mí/ para entrar/ en el confín/ de mi propia soledad/ y conocerla/ para quitarle/*

esa capa misteriosa/ con que se cubre/. Estos versos de arte menor, poblados de consonancias, le dan el ritmo de un lánguido romanticismo, que se despliega entre goces y pesares, dudas e ilusiones./ *Ahora contamos/ por las sombras/ y medimos el sol/ por el silencio/ y la preocupación/ de ese algo/ que pudiera ocurrirnos./ Y no es oscuridad/ entre tus ojos/.../ Yo le puse otro nombre/ a este dolor oculto/ que llevaba por dentro/ ahora le llamo/* ***melancolía***./ La espiritualidad de su formación y credo parecen vacilar ante el amor, por eso quiere despojarse del *vestido material*, porque su espíritu solo, que habita el *estrecho recinto* de las cosas, lo impele a buscar *imágenes en lo inmaterial*, como consecuencia de esta lucha interna, nos indica/ *He regresado/ de mi antigua/ agonía de fe/ me he sumergido en el día/ para traer la imagen/ de mis sueños/ atrasados*/, si apeló a una rebelión, ahora exclama: /*Soy una esperanza/ expuesta/ a la luminosidad/ de todos los soles/ y ala rotación/ de todos los tiempos*./ En un momento parece vacilar, cuando habla de *tu sombra* pasando el muro, que es más alta, erguida, dolorosa y fuerte, al sentir que la suya va decreciendo, termina así: / *Estoy buscando/ otro muro/ para reflejar mi sombra/ y no lo encuentro/ estoy cansado y sordo/ ya no puedo escribir*./ Si pudiéramos elegir un poema que compendie este *Nuevo Canto*, será este:

Cuando ya no pueda
Pensar en tu recuerdo

Me ocultaré
En lo distinto.

Cuando ya no existan
Motivos
Estarás muy lejos
De todo lo nuestro
Lejos de esta adolescencia
Que se va
A pasos rápidos
Frustrada
En sus más caros anhelos
Rota
En su esencia
Enferma.

Y recién entonces
Me sentaré al sol
A esperar
Lo que venga
Y cuando llegue
Ya no habrá caminos
Ni habrá luz

Para ese momento
Sabrás la verdad
De todo este tiempo
A oscuras
Con largas y penosas
Cavilaciones.

Creo que el momento
De saber la verdad
De tanta desgracia
Llegará.

No es pesimismo
Pero cuando llegue
Será tarde
Muy tarde.

La segunda parte, *Cuaderno de Recuerdos*, no se aparta de esta temática, al contrario la reafirma y le agrega la tortura de amar, son los *dolores* como *adelanto de mi muerte*. No es extraño que a la *soledad* y a *tu silencio*, la *visión suprema*, de *todo lo sufrido*, le haga preludiar la consabida oposición y complementación, al mismo tiempo, de vida/muerte o, mejor aún: Eros/Thanatos. *¿Con qué me quedo ahora/ si te vas tú/ y contigo se va todo?/ Para juntar de nuevo/ una esperanza/ tengo que recoger/ el otoño que apuré en verano./* De esta visión aún llena de ilusión el poeta enamorado pasa a otra menos esperanzada: */Esta tarde/ sumido en la muerte/ de todos los olvidos/ siento frío/ y me detengo/ en los recuerdos/ de tu tiempo lejano./.../Estoy cada vez/ más lejos de mí mismo./* Como vemos se ha incorporado otro momento, el de poder alcanzar la felicidad y la misma forma de poetizar sus sentimientos y experiencias: */ Te amaba/ y mis palabras/ buscaban para ti / una metáfora equivalente./*; luego apela a la imagen onírica del amor: */Es verdad/ que te amé/ pero ahora eres sólo sueño/ un sueño irrealizable./* La reiteración no es gratuita, todo retoricismo trasluce un significado, por eso pensamos que el poema final es la condensación de este ánimo casi melancólico:

La sola esperanza
De que en cualquier lugar
Estabas aguardando

Me hizo peregrina
Por todos los caminos.
Como siempre ocurre
Te encontré
Estabas triste y cansada
Yo venía de lejos
Pero con ansias de hallarte
Aunque ignoraba
Que sólo fueses un sueño.

Al fin de todo
He dejado de sufrir
Para no recordar.

Soñar es una forma de vivir.

Estamos seguros que Eusebio recordará estos momentos releyendo su libro y volverá a sentir aquellos sentimientos encontrados, que sólo podía manifestar a través de la poesía, porque es una forma de sintetizar al Yo Poético con sus ansias de trabajar el lenguaje hasta que los versos sean pulidos, transparentes y significativos, cuando no vivenciales.

Otro libro que requiere, sino un estudio, la consideración crítica del lector, ante quien, posiblemente, haya pasado inadvertido, es *Porción de Vida*, de **Eduardo Ugarte y Chocano**. Ahora convertido en crítico de arte y museólogo, ha estado siempre atento al movimiento cultural de Arequipa, participando en los eventos, no sólo históricos, sino poéticos. Sintiéndose obligado por sí mismo a develar sus versos, manifiesta a través de ellos su reflexión sobre la palabra y la sugestión que deriva de su experiencia y

sus lecturas, por eso junto al lirismo manifiesta, a veces, la cotidianidad. En su poema liminar encontramos una prueba: / *La lluvia calla cualquier canto/ en el espejo de sed que es el llano/ de la palma de una mano silenciosa./ La palabra hay no es ningún secreto/ y en la soledad añora las jornadas/ con multitud de sombras que sonríen/ cerca de la luz del quieto manantial.*/ En aparente bucolismo, se deslizan *soledad/sombra* como polos de nuevas sensaciones. Aunque todos los poemas llevan dedicatorias, la línea que se traza el poeta no varía:/*Abajo, cortes sagitales, carne viva/ que aún sin sol alcanza al mediodía/ Rostro en oquedad de gravedad abrupta/ ajeno al septentrión sereno.*/ A veces su visión parece ensombrecerse como si algún destino oscuro perturbara su serenidad:/ *Son los presagios del silencio final/ que está descrito en larga orilla/ sin mar ni ola que lo borre,/ bajo una nube sin viento/ anclada en permanente sombra/ de cara al sol anonadado y quieto/ Días de soledad y espera/ de trabajos no remunerados/La vida duerme en ellos para hacer despertar a la muerte.*/.

El libro al confrontar la vida con el amor, parece luchar entre el lirismo, como antes veíamos, */La luna florece entre las nubes/ en pálido girasol/* y luego al hablar de la línea del amor, exclama: */Herida en medio de la mano, estigma/ del clavo al corazón que suaviza mis caricias*. / El poema V de *La línea de la Vida*, parece dar cuenta de todo lo visto y comentado;

Pero después han visto– y lo han dicho–
Que un hombre deber tener un nombre
Por si alguien lo ama,

Por si alguien lo llama.
Debe tener –también lo han dicho–
Un vestido que lo distinga
De la desnudez de la gente.,
Una corbata que anudar,
Una arruga en el saco y una hilacha
Que acerque a una muchacha
–maternal, ociosa, caprichosa–
quitadora de arrugas
Guardadoras de hilachas.

También de tener
–un hombre, se entiende–
Una culpa de dé lugar al perdón
Y un olvido que golpee la frente del hombre
Cuando esté anclado en el recuerdo.
Un olvido para recuperar el miedo
Y volver a caminar,
mientras la noche sigue contando pasos
Como campanadas que inquietan el polvo en el camino.

Parece que en *La Caída*, parodiara una visión cristiana, de estos siete que lo vieron caer y que se multiplican reclamando su parte de dolor y la tierra que tapa al caído, por eso al extender el nefasto número termina en la visión casi simple cotidiana de la vida: */Uno detrás de otro/ del uno al siete bajaron al sótano sin ventanas./ El terno, la camisa, la corbata, listos sobre la cama./ –Para mí no ha caído–/ Dijo ella mirándolos con el sol/ Que brillaba en la ventana de sus ojos./* En el *Epílogo* del libro se advierte algunas notas vallejianas, de las que ningún

autor parece librarse, muy a su pesar, y que por eso son una culminación aparente de tantos poemas que tendrá ocultos todavía:

Máquinas perfectas
–vivas–
En el rostro–lomo
Anuncian su genoma llamando
Al corazón que les abra la mano
Para que brote el canto.

¡Qué cúspide pide
La enhiesta serenata
Que no sea un balcón?

Apoyados uno en el otro,
En línea o solitarios,
Esperan se encienda la ventana.

De las mil y un formas de apagar la luz
La más cruel es cerrar un libro
–como ahora–
Cierro mi mano.

Otro caso es el de **Juan O'Brien**, dedicado al arte en todas sus manifestaciones, el cine, el teatro, quien estudiando Ingeniería Química ganó un segundo premio en los Juegos Florales de la *UNSA*, peregrino constante nunca dejó la poesía, que aún queda inédita, pero Eduardo Ugarte en su revista *La Ciudad*, aparte de una reseña biográfica publicó este poema que transcribimos:

Uno
Un fantasma nada más existía.
El Padre tocó una quimera
Cogió algo misterioso,
Retuvo la quimera
Y pensó para sí.

Ningún palo habría para sujetarla
Con un palo soñado sujetó a la quimera,
Con el tiempo la sostuvo.

Buscó el fundamento
En la propia quimera,
Pero,
nada había más allá.

Algo vacío estaba enlazando.

Luego,
Siguió buscando.
Enlazó lo vacío con el hilo soñado
Y lo sujetó con un nuevo sueño mágico…

Cogió el fondo iluso y
Lo pisó repetidas veces.

Se sentó en la tierra llana
Y frisándola le dio nivel.

Tenía la tierra soñada.
Luego escupió su saliva
Se sentó sobre lo imaginario
Y le puso su cielo.

Después,
El mundo subterráneo
Tras largas meditaciones
Acogió su relato.

Luego,
Nacieron los grandes árboles
Y en el agua crecieron.

Este poema, dado como anticipo, resulta ilustrativo, para quienes lo conocimos y gozamos de su amistad, de su personalidad artística y de su reflexión sobre el misterio de la creación envuelta en un halo casi mágico y la evocación de un demiurgo salido de una ensoñación borgiana, estamos ante el Uno, categoría filosófica que nos lleva a los orígenes, sólo que Juan entre la metafísica y la poesía sueña con lazos e hilos alrededor de la Quimera, tras la que su vida persiguió en este trayecto vital que lo hace meditar y nos obliga a confrontarnos con el vacío o la Nada que desilusiona al Destino impuesto por la convención.

Tuvimos la tentación de concluir este artículo aquí; pero revisando algunas fuentes, en los archivos de la ANEA y el *Diccionario Histórico Biográfico de Arequipa*, publicado en fascículos, por Dante Zegarra López, en *Arequipa al Día*, hemos encontrado muchas referencias, pero no hemos podido conocer los libros o plaquetas de tantos cultores de la poesía, de una desigual calidad, que nos permite solamente citarlos. Por ejemplo, **Félix Ocampo**, arequipeño residente en Chile, quien en 1940 escribió, *Arequipa en su IV Centenario*, estos versos: / *Tengo la tristeza/ de estar lejos/ pero te leo desde/ mi pensa-*

miento/ desfilar apresuradamente/ en tu día de fiesta/ Arequipa/ ¿Dónde irás a soñar mañana?/ siempre al lado de tu/ volcán amigo/.../Llorarán los árboles/ alegres verdes/ y amarillos de viento/ una nubecilla/ hará sobre tu alma/ la de tus hijos/ casi muertos de distancia;/ y los que naufragaron/ para siempre./ Sencillez y nostalgia asoman en pinceladas emotivas. A **Rubén Darío Pacheco Cárdenas**, sí que lo conocimos con su cartapacio bajo el brazo, participaba en las tertulias y recitales poéticos. En la ANEA se nos acercó para pedirnos unas palabras para su poemario, el cual no llegamos a ver, sabemos que publicó un libro titulado *Arequipa*, del cual se extrae su *Romance de Arequipa Montonera*. Como es natural por el título y su ritmo se deducen las influencias: /La mañana trae el cinto/ su espada de luz plateada/ la noche huye por el cielo/ perseguida y asustada. */Oh, tierra de mis abuelos/Arequipa–real octava_/ Ciudad de los Montoneros/.../Tocad llamada al pueblo/ que den bandos de guerra,/ que el valiente montonero/ como siempre me defienda/ ¿Murieron los montoneros/ que por mi su sangre daban?/ Sí...han muerto para no verte/ ni silenciosa ni exhausta,/ una tarde cuando el viento/ las nubes escarmenaba/*. José Ruiz Rosas, en un recuento (*Poesía y Audiencia*, Tarea 5, 1981) lo ubicó en la Generación del 50, y cita su libro *Sicovitrales*, y lo llama: *poeta de lo cívico y lo rural como sus antecesores y divulgador de la literatura a través de una labor editorial...; dueño de una variada veta romancesca y de una aparente actitud de real desprecio por la convenciones del burgo, solitario en esos años, se convierte en un mantenedor del oficio en el medio*. Nos eximimos de

comentar esta apreciación, por estar dictada, quizás, por la amistad; no obstante, no podemos pasar por alto algunos momentos de lirismo, por ejemplo, de su *Romancero* extraemos estos versos: */ Yo quemé los recuerdos/ de una carta querida/ y arrojé sus cenizas/ al viento de la vida.../ Y ese viento maldito/ ensombreció mis cielos.../ espantando las grullas/ gitanas de mis sueños/*, aunque la inspiración lo lleva a sus referentes anteriores, en otro, piensa darle un tono más nuestro: */ Al poncho desdoblado de la tarde/ lo ha levantado el sol hasta sus hombros/ y va cruzando los surcos de los cerros/ repuntando sus ovejas de tonos/*.

Dante Zegarra indica que **Carlos Paz Vargas** publicó en 1965, *La Plegaria del Silencio* y de allí se ejemplifica con estos versos, *Cuando la ciudad suspira*: */ Arrullado en los muslos de mi vieja caroca/ contemplo taciturno lo que el temblor dejó/ No sé si son las iras de Dios de los cristianos/ o el arranque enfermizo del bilioso Satán/.../ Y he visto por las calles sencillas y creyentes,/ coger los remesones con puños y caderas/ creyendo contenerlas, para ahuyentar el mal.* /; la crítica severa confrontaría la vocación con el entusiasmo y los logros con afanes encomiables, pero dispersos. De la misma manera deberíamos tratar a dos libros encontrados en la Biblioteca de la ANEA, uno es *Diciembre* de **José Napoleón Chávez González**, quien aborda diversos temas y tonos poéticos, destacamos: */Así.../ como una frágil onda en tempestuoso océano, era;/ suspiros de menuda hierba por la espesura del bosque/ parecían sus palabras/ y a su cuerpo llegaba el temblor/ de la paloma herida./ Sin embargo/ le con-*

fiaba mi angustia que hacía de tus ojos/ dulce espejo de lágrimas./ ¡Amanecía la vida/ con el alba de la sonrisa./ Igualmente *Ínsula Negra* de **Víctor Villlafuerte.** De este poemario lleno de dedicatorias, hemos extraído los versos que dan título al poemario: */En la ínsula de mi recuerdo/ se aqueja el tiempo.../ que aún galopando viene/ todo este tormento/.../ Qué ahora todo es insólito?.../ ¡Cómo ha cambiado el tiempo!.../Ya no se vive aquel momento/ como insolar la tierra pura/...*; en las páginas finales se dice que publicó varios poemarios, novelas, cuentos y ensayos, que debieron circular entre amigos y familiares. Como siempre sucede, en cada momento aparecen, por azar, libros y revistas donde se mencionan a muchos poetas, que algún momento tuvieron importancia, ya que los prologuistas o los editores tuvieron sus razones para incluirlos. Vamos a mencionar a **Darío M. Rodríguez** y su emotivo poema *Delia*, donde los temas del romanticismo se cruzan con los afanes modernistas: */ La tarde es del amor. Hasta los astros/ parecen que temblaran conmovidos/ e incendiaran la lumbre de su frente/ para en un beso ardiente/ fundir sus resplandores y latidos.../* y concluye extasiado: */¡Oh, mi Delia!.../ Ah, yo, como me acuerdo!/ ¡cuán presentes!/ conservo esos instantes de ventura,/ sintiendo desbordar del alma mía/ los suspiros ardientes/ con que hablaba mi amor a tu hermosura../* F. Javier Delgado, su maestro, le felicita *por ser la expontánea, natural y sincera revelación de los sentimientos que han inspirado a Ud. esa obrita*, el diminutivo parece enturbiar el elogio. **Elías Rebaza Benavente**, colaborador de *Germinal*, incluyó un poema que hace honor a su título, *Sencillez*, y al referirse a las

artes, la llama *un don del cielo* y en la vida, *el más fresco rocío de los corazones*. El lector juzgará si debieron ser antologados.

Cuando Enrique Azálgara Ballón nos sugirió este trabajo, nos mencionó nombres como el de **Pedro Germán Delgado**, magistrado y el de, **Stanley Simmons Camino**, profesor nuestro de Derecho Comercial y Gerente de la Cámara de Comercio, de quien nos habló también el buen poeta arequipeño, Pedro Cateriano, que habían colaborado en el "El Deber". Comentando con otro profesor sobre esta, insólita noticia, para nosotros, nos dijo: *¿Y quién no ha escrito un poema en su vida?* José Ruiz Rosas escribió al respecto, como respondiendo a la interrogación: *Hay, por supuesto, cantidad de nombres, pero algunos tienen la obra oculta o muy difícil de hallar, y es frecuente oír el elogio, por cercanas amistades, de poetas prácticamente inéditos, que ha mantenido en reserva su producción. En ellos el aura de poeta es más adivinada que sabida por la gente*. Muchos amigos se ofrecieron para conseguir poemas de ambos, pero cuando desfallecíamos, Eusebio Quiroz, nos alcanzó una revista universitaria del año 1948, donde en un Homenaje a Juan Pablo Vizcardo y Guzmán, figura una Oda, dedicada al prócer. Llama la atención el lenguaje, entre preciosista y casi barroco que utiliza Stanley Simons, por ejemplo:

> No en la Arcadia Panida ni en la fuente Castalia
> Como el son primitivo del cantar del aeda,
> Las eólicas furias mi lenguaje remeda,
> Que tormentas llevaron tus palabras, Señor.

El elogio lleno de referencias místicas, cual fanático sacerdote hebreo o de Brahamán extático menciona la unción de Vizcardo a América como mezcla de rito, de culto, de mito, como si fuera el *hado de una sacra visión*. Nos recuerda que a diferencia de los libertadores, *alados centauros* de Marte, él prefirió los hábitos, como *profético sectario de Ignacio de Loyola* para una independencia de la que veinte pueblos se prodigan en estos suelos, *un sueño que en vida* no supo gozar. Mezclando helenismo con el Moisés bíblico en busca de una tierra prometida, le ofrece un *Justo tributo*. El final es de verás poético, de gran nivel estético con una justeza en el vocablo lírico y una sonoridad no sólo en las rimas, sino en la eufonía de un poeta, que seguramente dejó más poesías que necesitan difusión. Como muestra de nuestra apreciación la incluimos y de seguro el lector coincidirá con nuestro juicio:

> En la tumba lejana donde oscuro reposas,
> De sus cálices tristes exhalarán las rosas
> El perfume que el viento de tus tierras llevó
> Y ese aroma candente, como mudo homenaje,
> La conciencia de raza que tu genio le dió.

En cuanto a Pedro Germán Delgado, no hemos llegado a conocer su poesía, pero sí diremos que en *Pliegos al Viento* de Mostajo, hay un cuento: *Una Carta*, que nos revela su gran disposición literaria, una párrafo de la misiva es muy poético, tanto por su lenguaje y el lirismo, como un poema romántico:

> *"A veces, cuando la nostalgia de tu amor me desespera, evoco tu imagen en mi mente y la veo surgir en mis ensueños radiante, nimbada con la inmortal aureola de mi cariño. Mas luego la visión se desvanece y huye el ensueño y la realidad de nuevo surge; y entonces –sintiendo que la vida se me acaba– me tiento el pecho y en vano busco el corazón porque no lo hallo..."*

El final es dramático, de nuevo poético pues Julia, la autora imaginaria busca en Jorge un amor ideal, que la realidad desvanece. Una trama con herencia del romanticismo.

Pero hay otros casos, de quienes, en su momento, quisieron dejar huella en el panorama poético, publicando en revistas o en libros sus afanes literarios. Uno de los casos que conocemos de cerca es el de **Miguel Florez**, (Miguel Flores Barreda) que publicó en revistas y no plasmó su obra en un libro. Revisando la revista de la FUA del año 1962 encontramos este poema:

> VISIÓN DE BANDERA
>
> He venido de tan lejos
> Estirándome en los rayos
> Y en el polvo proletario
> De tus pisadas.
> ¡Oh muerto heroico sin historia...!
>
> He venido a hablar
> De un día trenzado a un lirio blanco

En que maduradas
Servirán las esperanzas
¡Hombre ve y recógelas!

He venido jadeante
Pensando en las auroras
Y en sus rayos que despuntan
Como prestos fusiles labradores.
¡Cavarán los surcos preparando el mañana!

He venido, campesino,
A hablarte de la miseria fecundada
Y de un día desangrando
En que nacerá la Revolución.
¡Quita el polvo de tu alma!

He venido buscando tu perdón,
Pobre hombre de mi suelo
Y he traído mis brazos para alzarte
Y mi sangre para lavarte.
¡Yo con ellas en la trinchera seremos tres!

He venido lloroso y dolorido
De ver sienes surcadas por el tiempo
Y pies descalzos
Y manos en pos de Justicia.
¡No lloréis; ya llega vuestra navidad!

He venido cosechando
El dolor de las madres

Con sus lágrimas
Que son estrellas que alumbran mi pago.
¡Oh dolor, guía bendito!

He venido en la juventud
Cantando tu redención
En esta primavera fecundísima
Que ya conjugan lo llorado.
¡ ...la espiga quiere dar a luz!

He venido abriendo
Un ancho camino a la esperanza
Con el "vé" supremo de tu harapo miserable
Y la decisión revolucionaria del hambre.
¡Recibe esta sangre resumada del madero!

He venido echando
Al viento las banderas de Ayacucho
Para que a su sombra
Renazca la Justicia como lirio.
¡Purificado de lágrimas ven!

He venido, en fin,
Con esta luz terciaria
Que lucha vigorosa contra los ayes
En esta dura batalla que libramos,
¡Hombre: toma mi sangre encendida!

He venido...
Ven marchemos al futuro.

Hay que analizar este poema en el contexto de aquella época que urgía de una poesía social acorde con las premuras de una poesía comprometida; por eso se adivinan rasgos vallejianos, aunque como era notorio se trastocan a veces y se interponen tonos cristianos sobre la lucha de los pobres, su redención y purificación por *la sangre resumada del madero*. De allí surge la esperanza y el anhelo de Justicia. Como vemos el léxico y las metáforas crean esa atmósfera en que de la lucha nacerá la anhelada comunión del poeta con su pueblo.

Un caso singular es el de **Jorge Sánchez Zúñiga**, amigo y colega, quien publicó, con mucho empeño y, suponemos, esperanzas de figurar en el panorama poético de aquella época (1971), un libro: *Cuadernos de Ocios y Bondades*, dedicado a nuestro maestro Jorge Cornejo Polar. Tal como reza el título tiene bondades que resaltar, como el recurrir a explorar su sendero vivencial:

/ he agotado mis pasos por rumbos y señales/.../ he comprendido a pesar mío/ el tiempo y sus manecillas controlando mis pasos/ determinando rumbos, cosechando desvelos./ A pesar de ese tono lánguido no puede dejar de extasiarse ante la naturaleza, de esas contemplaciones bucólicas: */ las bellas tardes caminan hacia el sol rojizo/ hermanas siempre unidas como cerrando las puertas/ del misterio o del porqué no aparecieron la luz/ los sueños o la esperanza/ las tardes no caminan no ahuyentan los temores/ sin embargo, prendado esta tarde quiero otorgarle/ un pedazo de mi fe, esperanza o sueño/ aunque no aparezca en grandes rotativas mi foto/*

y mi gastada sonrisa/ Sobre el paisaje exterior despliega el suyo, el interior, mezcla de desolación y duda sobre su vocación o su trascendencia. Casi resignado exclama luego: */ al final de cuentas/ este redil de silencio lo amo con mi piel enferma/ con mis manos en son de guerra, con mis sueños/.../ porque es mi fortín, catalejo de estrellas/ regadas en m i mano, prendidas en mis sienes*/

Otro es el caso de **Guillermo González Muñoz**, conocido autor de comedias costumbristas, pintor también y poeta, actividades que le muestran como arequipeñista y en la presentación del libro *La Canción de las Hojas*, que nos fuera encomendada por su hijo y amigo nuestro, Rómulo González, escribimos: *Es un poemario que nos reencuentra con un poeta que entre el romanticismo de su inspiración (*"Un día has de irte sola por este camino al/ atardecer/ con todo el cortejo de recuerdos míos/ que están profundamente arraigados en/ nuestro ser"*/, el modernismo de no pocas figuras literarias* ("cuando pienso en lo incierto de la vida/ en lo fugaz del amor y las promesas/ veo cuánto valen las piedras/ y los troncos añosos de las encinas/ y el valor ilusorio de las flores/ y el recuerdo que dejan las mujeres") *y el afán arequipeñista de amar su entorno, de cantarlo con dolidos tonos de yaraví (Lonquita: /* Tú eras la alegría/ y el adorno más bonito/ de tu pueblecito./ Tú eras un encanto cuando te reías/ y choreaba la "piccha" cristalina/ de tus carcajadas/ como si se licuara el canto de las "tanquitas"*) y algunos toques casi épicos; nos acerca a la exaltación de valores y la voluntad del artista de ser siempre él, amando las circunstancias, compartir la amarguras, protestar por*

los males e injusticias ,que lo definen mejor o igual que a otros de su época. Esto último se plasma en estos versos: */ Canto a los pueblos mártires y las piedras/ históricas/ en que perseveran estáticos la gloria y el amor/.../ Pueblos que no se quejaron al rigor de los dolores/ pueblos que se rebelaron cuando contemplaron/ los triunfos de los invasores que se extasiaron/ ante las félidas bocas de sus tumbas/.../ Yo canto mi canción al heroísmo/ de los pueblos que nos dieron libertad,/ pueblos sangrantes que dignificaron al mundo/ que honran a la humanidad/*.

Igualmente es notable el caso de **Alfonso Bouroncle Carrión**, médico de profesión y literato de vocación, novelista fecundo, hombre de teatro, ensayista y ahora poeta, que publicó un libro titulado *Arequipa*, donde evoca su tierra natal a la que testimonió con una fundación de su nombre que consagró o descubrió a muchos artistas en diferentes ramas literarias. Sus versos tienen el encanto de la añoranza, que es prospera en imágenes*: /En las noches de Arequipa/ se conversa con las estrellas,/ expuestas al alcance de la mano/ y la fantasía del silencio,/ acompasado por el rumor del río / y una guitarra/ cantando al unísono/ el sentimiento profundo,/ nacido del cariño a la tierra/ y la mujer soñada./ Se trabaja la una/ para engalanar a la otra,/ formando con ambas/ eterno nido de amor*/ Su innegable sentimiento de evocación se despliega en tantos poemas que examinan las costumbres, personajes y entorno citadinos cuando no campestres, pero el paisaje se impone:/ *Y la noche se descolgó del Misti/ fría, serena,/ escoltada por una estrella;/ quedó rutilando/ sobre la cumbres nevadas.*/.

Lejos del suelo ancestral, también discurre: / *Nos quedamos empujando la nada/ y el mundo pasado/ se diluye en el agua/ dejando profunda nostalgia,/ de lo que pudo haber sido,/ y quedó convertido/ en imposible regresar*. / Trasplantado a otra ciudad se observa cierto dolor y resignación en estos versos; de la misma manera como no puede ocultar su romanticismo, propio del poeta sensible a la vida misma: */ Desearía llevarte por el mundo,/ entonando la canción/ del amor al anochecer,/ con la luna aprendida/ cubriendo tu pecho,/ y llegar,/ hasta más allá de la distancia,/ para luego, convertido en figura/ de ternura, caricias y besos,/ envolvernos en romanzas silenciosas.*/

De idéntica manera, debemos referirnos a **Manuel Zevallos Vera**, filósofo y maestro universitario, quien, como es natural, escribió algunos poemas que nos alcanzó gentilmente. Uno de ellos, *El Yaraví*, como era previsible, tiene los tonos de la endecha melgariana: */Al recordar la paloma/ que huyó del palomar/ remontándose por esos montes/ burlándose de un llorar./ Revivo en pensamiento/ los ayes y los lamentos/ del pajarillo cautivo/ que no podía volar*/ , luego se muestra, casi épico, cuando exclama: */Yaraví eres el clima/ que respira nuestra gente./ Eres la sangre y el cuerpo/ que evoca nuestro pasado./ El espíritu de un pueblo/ que se da gallardamente/ a la causa amorosa/ sin reparo y sin atajo/ o a la lucha sangrienta/ por la patria o por la moza*/. Es romántico y meditativo cuando escribe *Inmortalidad* (dedicado a Celinda), primero es sensualista: */Conservo una prenda/ con alma de reyna/ sus senos vibrantes/ como dos*

azucenas,/ su porte real/ la color de perla/ la mirada tierna/ y un talle juncal/, para luego pasar a un lirismo menos emotivo: */Un día cualquiera/ empezó esta historia/ avanzó azarosa,/ maduró en reposo./ Se extendió por todos los soles/ y todos los fríos/ de las emociones y palpitaciones/* En su *Homenaje a Cristo en la Noche Buena*, después de un examen de la miseria humana, del caos reinante, la perversión y la ignominia que alcanza al hombre común, a los políticos y gobernantes, a la manera de una plegaria, no pude eximirse del didactismo o el vocabulario propio de su especialidad: */¡Cómo el mundo se parara/ esta noche Dios Mío!/ y el absoluto reposo/ se apoderara del mundo/ como el Sagrado Nirvana/ que no es ni muerte ni vida,/ como ese ser de la nada/ o el nóumeno de la Filosofía/*.

A punto de cerrar este recorrido por los caminos de estos poetas y sus textos, vinieron a nuestras manos, dos libros de **Eleodoro J. Febres Arias**, ensayista arequipeño, radicado en los Estados Unidos, que llegó para presentar un libro sobre las *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Los dos títulos son más que emblemáticos, *Gritos Heráldicos de Sobrevivencia*, donde se comprueba su apego al clasicismo español y a la gesta cervantina, por ejemplo, no es extraño que cante a *Dulcinea: / Te configuras como simulacro/ rompiendo muros de ámbitos e intervalos/ desde aquel ayer milenario/*; en otro poema, *Maldad Encarcelada*, intenta una reflexión moralizadora, aunque su remate sea un coloquialismo forzado; */Tu conducta es un río/ arrastrándose como serpiente,/ dejando sus escamas en lío/.../ Las hachas de tu conciencia/ aun en*

sueños te amonestan/ Después roza el erotismo: */Cúbreme/ mi piel necesita de sus sensuales fibras;/ absorbe el sudor de agua/ que se desliza por encima de mi sangre.../ te llevas mi esencia/ absorbida en las partículas invisible de tu cuerpo de toalla/ para que a los dos nos sequen las ondas de fuego/*. Por último acusa el impacto de un inevitable destino: */En los muros del silencio,/ en los ríos sin memoria,/ en la columnas de la lluvia/ estamos encarcelados/*. La disposición gráfica de *Oración*, a la manera caligramática, hoy denominada genéricamente Poesía Concreta, parece un cáliz, pasando por el *edén antiguo* y la resignación de Job para ser lo que el título dice. El segundo libro *Voces y Gritos del Corazón,* es casi un remedo del anterior con la misma idea de modernizar su lenguaje con coloquialismos, sigue siendo reflexivo: / *Las cosas son como son/ por su naturaleza propia;/ divirtámonos/ percibiéndolas como son/ no de la manera que se nos antoja/ eso no es amor/ es puro egoísmo/* Cuando aflora su romanticismo es cuando acude a imágenes logradas, aunque insólitas, como: */Quisiera pasar por flor de tu jardín/ tú el picaflor que pica mis claveles/ para que tú aromices mis laureles/ así yo ser bálsamo de tu festín./* En otro soneto prosigue con símiles poéticos; */En el manto de la luna eres techo/ en la noche tus ojos son estrellas/ y tus mejillitas queman por bellas/ y su centellar se posa en mi pecho./* Tal como indica un comentarista, son poemas que expresan experiencias y varios momentos vivenciales, por eso la confluencia de tonos clásicos con atisbos de vanguardismo.

No podemos dejar de decir que hay muchos casos de autores, editados o no, que han iniciado vuelos poéticos, quizás disímiles por su inspiración particular, que entre lo testimonial y su empeño, intentaron salir a la palestra literaria, por ejemplo **Alfredo Cateriano y Falceto** que tomó a *Uchuracay, Testimonio e Ignominia* como una épica requisitoria con logrados momentos interesantes, como la portada del libro;/ por el dolor profundo/ que sacude/ las entrañas de los Andes/ nevados de injusticias/ donde asesinaron/ la noche/ las sombras/ y el silencio/, sobre ello escribimos; "Disipa *el sopor de genocidios*; rasga y araña *el silencio* que suena a *losa funeraria*, clama por los mitos cristianos de *apóstoles*, posadas y *Pilatos*, va más allá con los bíblicos *caínes de la historia y así entre referencias y protestan que retumban en el cosmos,* congela su discurso en generalizaciones, que son signos en la cultura de nuestro tiempo"; en otra parte se hizo romántico;/ *Vuelvo a nacer/ al amor/ con la azucena/ junto al río/ de recuerdos/ congelados*/, pero nunca abandona el tono social, en *Cortesana* empieza: /*En esta sociedad de moralistas/ donde la hipocresía es augusta/ el rendido amante de la noche/ y tu dulzura galante sin par/ al día siguiente te desconoce*/ y termina, entre melancólico y expresivo: /*Vampiresa de adioses y engaños/ abandonos en el templo del amor/ deseos de empezar nueva vida/ y poner losa sepulcral en el pasado*/. Luego **Alfonso Vásquez Urday**, que fuera presidente de la FUA y luego magistrado de amplia trayectoria, que nos sorprendió con un poemario evocativo de su provincia y más emotivo a ratos. Hay un caso especial, el de **José Alvear**, quien se iniciara como mimo y que, de pronto, nos sorprendió vendiendo sus plaquetas literarias donde se muestra como poeta intuitivo, como dijimos con un lazo orgánico con la obra poética y la crónica cotidiana, es tanto social como lánguido romántico / *Eres mía/ y tengo la yema de tus labios/ en el zaguán nocturno/ de esta palabra precipitada/ por el gemido/ que se detiene al borde la noche*/ . En otro momento ensaya una suerte de Arte Poética: / *Somos/ el tiempo del universo/ que galopa junto al sueño/ y la pasión secreta de cada humano/.../ Somos: el bolsillo remendado de dolor/ y la razón de vivir/ en esta cuna de poesía*/. Así como ellos muchos siguen apartados por la crítica o envueltos en más ánimos con una vocación tardía que completan con mucho entusiasmo y la complacencia de sus propios círculos culturales cuando no de amistades.

No creo que a ellos se hubiera referido Azálgara cuando nos encomendó esta tarea (recordamos su celo cuando nos advirtió acerca de un comentario extenso que publicamos acerca de un poeta de los '50, nos dijo: *Creo que usted ha exagerado, ojalá después no se arrepienta*), por eso pensamos que de alguna manera hemos cumplido con él y esperamos que sirva para hacer notar que con todas las variantes y calidades notadas, la poesía sigue viva en nuestra ciudad.

En ítaca nadie recuerda a Ulises y otros relatos, de Frederick O'Brien

Frederick O'Brien es un escritor de gran talento, que ha estado preocupado por una escritura acuciante y escrutadora de las más íntimas fibras del ser. Quizás sea esto producto de sus estudios psicológicos, de allí esa predilección por desentrañar los misterios de la mente y la introspección en nuestro subconsciente, cargado de tantos impulsos y deseos fallidos. Se nos viene a la memoria inmediatamente la frase de Sartre, a propósito de la escritura: «Es nuestro inconsciente el que dicta».

Cuando nos conocimos, él indagaba y ya ensayaba, antes de su paso por la universidad, el Psicodrama, más que como recurso didáctico o terapéutico, como un esbozo de creación, que oscilara entre la autoconfesión y la interpretación de una realidad exterior alienante. De allí paso a la docencia, donde la práctica y la teoría perfilaron al profesional que nunca abandonó su vocación de creador. Cuando años después asistí a la representación de una obra suya, «Silencio de grillos en una noche de bodas», confirmé mi temprana apreciación, que estábamos ante

un dramaturgo de grandes posibilidades, como que ha ganado por otras obras premios nacionales, en el dominio de sus personajes conflictivos, cuya carga anímica los lleva a la oscura enajenación y son capaces de heroicidades y autodestrucciones. Es necesario resaltar que la vida de Enrique Huaco, nuestro trágico vate, le inspiró «Borrego negro», que no ha merecido la crítica que se merece y que su temprana «El parque de los jacarandás en flor», aunque suene a proustiano (no sólo por el tratamiento del tiempo que es una constante en toda su obra), fue un ejemplo notable de su talento.

Luego lo vimos apasionado por el cine, construyendo ambiciosos guiones, que posiblemente excedan la capacidad de algunos cineastas locales. Y así ha venido ensayando dramatizaciones con fragmentos de sus proyectos fílmicos, donde ha intervenido como entusiasta «regisseur». Estos dos códigos con sus vertientes sígnicas, lo han obligado a un estilo que recorre las imágenes y las temporalidades con un vuelo poético y también el de los dramas situacionales donde los personajes dialogan para crear las propias situaciones desde los diferentes registros de la voz.

Pero ahora nos asombra de golpe, con la escritura de cinco relatos, donde la combinación se logra a través de la interrelación de los géneros. Se trata de narrar sucesos desde una ambientación dramática que se hace densa por un relato que duda entre las normas y las nuevas estructuras, y, por otra parte, describe otras situaciones o las mismas como si detrás del narrador operara una cámara imaginaria que extiende o condensa el lenguaje y las psi-

cologías de sus personajes, amén de lo circundante, más como atmósfera que decorado.

Veamos los resultados para que los lectores aprecien estos relatos:

La colina de Agamenón Oyanguren, fue publicada como un cuento, que luego Frederick transformó en obra teatral ("En las entrañas el cóndor", en 5 actos), y debo decir ahora que el texto narrativo condensa mejor el drama personal de un personaje que ha construido la casa de sus sueños en una colina, que le ha costado toda su vida. Del trabajo a la decrepitud, de la esperanza a la confrontación con un destino *ciego*. Agamenón, sin nada que lo una al trágico rey de Micenas, uno de los Atridas; semeja más a los empecinados constructores de ilusiones de tantas historias donde el fantasma de Sísifo ronda por allí para hablarnos de un absurdo filosófico que Camus ha aplicado en los tantos «extranjeros» que deambula por este mundo. Agamenón desde que vio la colina se obsesionó por poseerla, transformarla y construir la mansión de sus deseos (quizás aquí esté la referencia al héroe homérico que anhelaba conquistar Troya para pasar a la inmortalidad). Malgastó toda su vida por adquirirla, estudió arquitectura, dejó allí toda su existencia, perdió a Gianina, alcoholizada, fantasmal como una culpa abierta y a punto de coronar sus sueños, le advierten que ha sido confiscada. La escena final preparándose a defenderla, cierra la inicial donde esperó a los zapadores con su viejo trabuco y la imagen «levemente iluminada de un muchacho intentado auto eliminarse con un revólver». Este recurso de relato circular, donde volvemos al

inicio después de un largo «racconto», recurso fílmico de gran eficacia, es propio de la narración realista, que postula por una historia meramente anafórica. Frederick sorprende por la precisión de sus recursos narrativos y por la construcción de un personaje que postula a una heroicidad que puede llegar a ser mítica en un mundo, como el nuestro, donde este individualismo extremo desfía todo pragmatismo estéril.

Cuando el universo cabía en una carpa de circo, tiene otra estructura, una mezcla de drama y relato con dosis diferentes intercaladas a través de una articulación ingeniosa, consecuencia directa de un autor que no ha podido o no ha querido desligarse de su vocación teatral, pero ahora encuentra la ocasión de superar toda superposición y relata desde los códigos netamente narrativos el drama de Arturo Solferino y Ramona, eliminando en la versión definitiva instancias de otros narradores de los sucesos, que se expresaban en diálogos o fragmentos teatrales, paralelos a la misma intriga. Desde el comienzo se postula por un narrador heterodiegético, según la terminología de Genette, caracterizara a «quien relata una historia a la que es extraño, una vez que no integra ni ha integrado, como personaje, el universo diegético en cuestión». Pouillon nos decía que en esta clase de relato, a veces se incluye juicios, precisamente por ser ajeno a la historia (la Diégesis de Genette, ("universo espacio–temporal en que se desarrolla la historia). Así O'Brien nos presenta el mundo sórdido del circo, con sus historias donde lo grotesco y lo sublime se suelen dar la mano en intricados vericuetos psicológicos. Con un carácter catafórico o anticipatorio, el relator nos introduce en el

drama con pinceladas que van desde el «crack» del 29 hasta la sequía en los Andes y los ritos propiciatorios con sacrificio humano incluido. Luego la malsana pasión del repulsivo, quasimodesco, Arturo por la hermosa Ramona, el «Ángel Azul de América», encarnación de la Dietrich de Sternberg, según la novela de Heinrich Mann, donde la atmósfera creada no era otra cosa que la herencia de la Kammerspiel, que había influido en el director. Sólo que aquí la historia va por otros caminos, de antemano el ridículo Arturo Solferino es la imagen de la muerte, trae mala suerte y el circo se hunde en crisis sucesivas hasta que llega a Anapia, especie de locación decadente, deprimente, «la ciudad del llanto»(la del Proemio infernal de Dante: «al eterno dolor, por mí se va hacia la raza condenada»), donde los acontecimientos se precipitan. Para completar los sucesos, es que el autor se incluye en la historia desde una posición tangencial es decir que al eliminar los fragmentos teatrales, como si las comparsas de personajes cirquenses, formaran un coro trágico con vaticinios crueles, es el mismo narrador el que se nos aparece como uno de los relatores homodiegéticos, «que vehiculan informaciones adquiridas por su propia experiencia diegética, esto quiere decir que habiendo vivido la historia como personaje, de allí extrae las informaciones de que carecía para construir su relato». Por eso los diálogos, las voces que se dirigen entre los personajes, obran como datos a los que alude Frederick en busca de una verosimilitud que el relator anterior no garantizaba, en este caso los fragmentos de seres nominados como posibilidad, le dan trozos de documentos que completan la ficción absoluta del relato en tercera persona. De esta manera lo

veremos aparecer dentro del coro trágico final. Enterados de los desesperados intentos de reflotar el circo de Max Hidalgo ("hábil titiritero» que juega con los demás como marionetas) vendiendo útiles y aparatos del espectáculo (incluida la muerte de Juan Carlos, el verdadero amor de la cantante) y, como recurso final, a su propia esposa, la bella Ramona, no la de la canción de moda, sino la deseada mujer por la cual Arturo se ha hecho uno más, aunque odiado y repudiado, miembro de la «troupe». Ella será víctima propiciatoria de la tragedia final y el mítico grito «¡Paragsha, Paragsha!», reanuda el término de la sequía con una espeluznante escena criminal, casi tributo al cine del «freaks». Así se precisa la posición del narrador testigo cuando nos dice «entramos corriendo», muy a la manera borgiana de sumar su presencia a ese coro mudo de espectadores de la tragedia, donde él obrará como un coreuta narratario, aunque también se suma a la acción como inopinado actor cuando dobla la mano de Manola desarmándola. No son vanas, en este relato truculento, las alusiones a Munch y Bacon, maestros del gesto del horror cuasi metafísico y existencial, para esta ambientación entre barroca y gótica, que se manifiesta en un clima expresionista y depresivo.

Flora, es por el contrario un relato mórbido y onírico del despertar y obsesión del deseo por la bella prima que florecerá junto al jacarandá en un verdadero contrapunto narrativo y estilístico, que nos conduce a bellos cuadros de un romanticismo sugestivo. Desde la primera estampa con una buñuelesca perversión, fetichista, por los tobillos de Flora hasta la escena final donde la realidad es superpuesta por afloraciones subconscientes, casi so-

nambulescas; el narrador nos sumerge en una brevísima noveleta de aprendizaje, esbozo de una «bildungroman» (<<novela de formación en la que se muestra el desarrollo físico, moral, psicológico o social de un personaje, generalmente desde la infancia hasta la madurez»). En efecto, el despertar del narrador a la sexualidad corre paralelo a los juegos eróticos con su bella primita, y entre sublimaciones o sueños blandos, rayanos en la ingenua morbosidad, que nos conducen a magistrales interpolaciones, como el exterior clima de una huelga en contrapuntístico paralelo con una letanía, en las alusiones a Flora Tristán y el comentario (brechtiano sugiere el autor) del pueblo que asiste a la quema de libros de la «francesita rebelde», de la misma manera como se contrastan «L'union ouvriere» con las Tesis de Kinsey. Del voyeurismo sobre los blancos muslos de Flora al onanismo en ambos, de las voces suyas, pensadas por ella (más bien imaginadas como si fuera ella, al modo borgiano: «pensó, no pudo no pensar»), al clima fellinesco y la pesadillesca aparición de estampas goyescas, no hay más que los pasos de la imaginación del personaje–narrador (autodiegético, relator de sus propias experiencias). Es realmente un cuento de gran belleza evocativa, de una lánguida atmósfera y una innegable muestra del talento ficcional de nuestro autor, afincado, ahora, totalmente en el relato sustancial y firme.

Pita sin Nudo, es la confirmación de la asunción de los códigos narrativas y el dominio que el autor ejerce sobre la psicología, igualmente mórbida de sus criaturas o personajes conflictivos o «conflictuados» (valga el neologismo). El relato se abre y se cierra a través de una voz impersonal, más testigo que protagonista, de elementos

mayormente descriptivos, que van enmarcando una historia un tanto curiosa, porque no avanzan las acciones, sino que sugieren una velada impresión de algo anormal o antinatural. Y así en los diálogos, mezcla de cotidianidad y cierta crítica a la relación de pareja, nos van desenvolviendo un aparente secreto, el conde europeo fijado entre el recuerdo de la casa de Nietzsche y su obsesión por descifrar los Quipus peruanos e Isa, doctora en Historias y Derecho, catedrática de San Marcos, también afectada por sus recuerdos románticos, un joven poeta y una pasión secreta, su colección de muñecas; ambos apelan a códigos vedados, se zahieren mutuamente, él con su rancia aristocracia y ella respondiéndole con sarcasmo evidente sobre sus frustradas interpretaciones de los Quipus. Este breve relato es la constatación del narrador–testigo, observador minucioso de torvas sugerencias, la cuerda sin nudos, como arma de ataque y los gritos reprimidos de Isa, revelan por fin, las sutiles relaciones séudomasoquistas de la extraña pareja. Lo importante, es que Frederick nos sumerge en un clima de profundas perversiones ocultadas por el status social y un tedio que necesita de evasiones y afloramientos de subconscientes que ahogan infantilismos y simbolizaciones.

¿**Cogito Ergo Sum**?, es una versión narrada de un ambicioso guión cinematográfico que hemos tenido la ocasión de leer previamente. Convertido en una «nivola»(al decir de Unamuno), nos traslada nuevamente a **Anapia**, que antes era un «limbo» irredento donde la decadencia aterraba. Ahora es un tributo al faulkneriano condado **Yoknapatawpha** y tantas alusiones como la **Santa María** de Onetti u otra ciudad de las tantas novelas que

mitifican los verdaderos lugares del autor. ¿Por qué no las fantasmales **Comala** o **Luvina** de RuIfo? (Anapia debe tener algo de real, porque hemos escuchados a antiguos terratenientes arequipeños fijar en la sierra peruana, fronteriza, varias Anapias, una de ellas figura en nuestra geografía, pero sin los contornos legendarios del autor). Barthes recuerda que Bachelard decía que el «sueño tiene sus avenidas», que son trazadas por la segunda lengua de la obra. «La literatura es una exploración del nombre: Proust ha hecho emerger todo un mundo de algunos sonidos: **Guermantes**. En el fondo, el escritor tiene en sí la creencia que los signos no son arbitrarios y que el nombre es una propiedad natural de la cosa». En esta Anapia (podríamos especular sobre la estructura, si, por ejemplo, tomamos como prefijo privativo, ¿de qué?), como un mitológico paraje de un Ulises, entre memorioso y amnésico, entre vidente o simulador, un farsante existencial que ha fabulado una historia que choca con la cruel realidad o es víctima de una conspiración del silencio para agudizar su enajenación total, tanto mental como social. Narrada en primera persona, esta autodiégesis, nos sumerge en un mundo caótico, una especie de purgatorio a la salida o entrada de un infierno donde las aguas del Leteo (el río del olvido) han afectado a todos o es parte de una farsa trágica para evitar su incrustación en un mundo que hace medio siglo dejó de ser lo que alguna vez fue. Odiseo tardó veinte años en volver a Itaca y nuestro personaje 50 para no hallar trazos suyos y al contrario es acechado por tres deidades fatales, Elda, la «Dama de Azul», madura y sensual, posesiva como una Circe que le promete una falsa eternidad; María Inés, una chiquilla

más que despabilada, una Nausicaa a la inversa y una fingida Calipso, la embaucadora Silvina. Esta visión puede llevamos a la inversión, casi perversa, de la de Dante y las «tres mujeres benditas a las que apela Beatriz, María, «La Grazia preveniente», «la Mediatrice», la «donna e gentil del cielo»,

Lucia, «la Grazia iluminante» y Rachel, «simbolo della vita contemplativa». Federico, anapiano mitad griego, es el cuasi trágico personaje de esta historia inverosímil, construida como una pesadilla para él, que no sabe cuándo va a despertar ni cómo se resolverá su problema de **identidad.** Parece no haber tenido en cuenta la advertencia escrita en el dintel de la puerta del Infierno de Dante: *«¡Oll, vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!»*

Sus sueños se diluyen cuando su condiscípulo Miguel Carrazco niega conocerlo, no figura como hijo en la tumba de sus padres, no hay trazos suyos en historia alguna, su periódico, «La Voz de los Andes» no parece haber existido, no hay registro alguno de su persona, ni siquiera tiene huellas digitales, es un «hombre que nunca existió» o que nadie quiere resucitar, se le ha borrado de ser y se le ubica en **un no** ser.

Como en los dramas de Tennesse Williams, estamos en el reino de la Mendacidad, las mentiras se suceden, desde los tonos lastimeros de Elda, preocupada por fabricar las pruebas de la existencia de Federico, el fingido oportunismo de María Inés, una brichera que busca un pasaporte europeo, (según palabras de Elda: «una putilla medio viciosa, coquera o *pastelera* que pretende hacerse pasar

por nieta del patriarca de la ciudad») y una Silvina, pastiche de una condiscípula venelozana, ahora uruguaya, que monta con el hotelero una farsa para desplumarlo. La Gran Anapia, territorio andino mitificado, es el escenario de una tragicomedia absurda, donde el personaje–narrador acusa el «extranjerismo» camusiano, un extraño en toda parte, un desconocido en este mundo, un personaje que se ampara en su memoria o en su imaginación sin límites, para oscilar entre el delirio, una fatal metempsicosis o una transmutación de un ser imaginado. Una suerte de visión especular donde al atravesar su imagen en el espejo de los sueños (muy en la forma surrealista) parece ser una parodia dramática de Carroll para llegar a la «tierra del nunca jamás». No en vano Frederick incrusta una escena teatral para el encuentro furtivo, luego negado, en su relación sexual con María Inés.

Si la lectura del guión nos transportó a la fusión literario–cinematográfica, Resnais/ Robbe–Grillet en «El año pasado en Marienbad» o la posterior del cineasta, «Muriel», el cuento nos parece un homenaje al absurdo sartreano. No en vano el epígrafe sobre la **Nada**, como categoría filosófica inicia este trayecto fascinante de este hombre que no pudiendo demostrar su existencia (casi kafkiana) vuelve a sus orígenes, a su condición c*tónica*, según Levi–Strauss, reafirmada en su autodestrucción. Esta vez se interna por los laberínticos socavones del Súmac Orco y acurrucado, en forma fetal, como una vuelta a su comunión con la Pacha–Mamma, como un Áyar regresando a la caverna a fundirse con los elementos, una vuelta, como decía los freudianos, a la inacción y a la materia, al Tánathos después de la fallida exploración por

el Eros angustiante antes que pulsión de vida. Casi nos parecen adecuados estos versos de José Ruiz Rosas para otro epígrafe:

> La fe, la fe se ha ido. Sólo queda la duda
> La convicción no existe. La verdad es misterio.
> (<<Vecino de la muerte I»)

En suma, Frederick O'Brien, sorprenderá a muchos con estos cuentos que sin llegar a ser existenciales solamente o suprarreales o góticos, se acercan más al ideario de Horacio Quiroga, exploran el «amor, la locura y la muerte», como ejes de fabulaciones pensadas y elucubradas en códigos distintos y asumidas por el autor como paso natural a la expresión polivalente, donde los finales son el comienzo para que el lector identificándose o no con ellos, llegue a plasmar a través de los relatos su propia condición de vida. Y si se puede hablar de un *leit–motiv,* diremos, coincidiendo con una psicóloga amiga de nuestro autor, que se trata de héroes frustrados, donde la vocación o tentación del fracaso los acosa en cada paso, y no es forzado, tratándose de relatos, decir que estos perdedores natos, los *losers* de la novelística norteamericana, son símbolo de nuestro tiempo, una especie de destino innominado, a la manera sartreana, producto de no sobrepasar el conflicto por huir de ser–en–sí, de la cosificación de la náusea cotidiana. Por eso mismo, porque en los relatos de Frederick, es el tiempo que acosa a sus criaturas, parece aniquilarlas dentro de la memoria obsesiva, de una des–identificación continua, es que, tratando de resumir nuestro empeño y juicio, nos atrevemos a concluir con estas frases de Sartre,

creadas para uno de sus anti–héroes favoritos, el pintor Tintoretto:

La trampa del tiempo funciona, estamos presos: un falso presente nos acoge a cada paso y desenmascara a su predecesor que vuelve, a nuestra espalda, a su status originario de recuerdo petrificado y cree entonces, cada vez, encontrar el presente verdadero y auténtico, que se deja, detrás de nosotros, escurrir viviente en el pasado.

Léxico y simbología en la poesía arequipeña

La relación entre la poesía y los estudios lexicológicos va más allá de la descripción, pues busca en las palabras–temas, símbolos y explicaciones más amplias, tratando de superar el inmanentismo de las propuestas estructurales. En el caso de la poesía arequipeña tenemos la inserción de vocablos regionales que pretenden dar cuenta de la idiosincrasia o el espíritu rural que han caracterizado buena parte de la producción poética. No en vano Francisco Mostajo, Miguel Ángel Ugarte Chamorro y, últimamente, Juan G. Carpio Muñoz, en una empresa lexicográfica, recopilaron los "arequipeñismos" donde confluyen varios fenómenos lingüísticos, que van desde lo etimológico hasta lo sintáctico, sin desconocer rasgos fonológicos o problemas de entonación y escritura. Muchos poetas apelaron a ellos en contextos simbolistas y otros los han rechazado buscando la modernidad.

En la poesía, la reiteración léxica o el simbolismo derivado del relieve dado a ciertos vocablos, caracteriza a ciertas escuelas o a ciertos autores, que construyen un universo

alegórico por el uso especial de palabras cuyo significado se enriquece o varía en cada verso.

Demás está referirnos a la predilección léxica del Simbolismo o el Modernismo, ni menos al uso peculiar que caracteriza a Vallejo o Eguren, sobre los cuales se han escrito cientos de páginas.

En nuestro caso, vamos a referirnos a la poesía arequipeña de la primera mitad del siglo XX, porque en este lapso se acentuó la pugna entre Vanguardismo y Costumbrismo, que corresponde a una dualidad, en aquel momento importante, nacionalismo y universalismo. Estas dicotomías se complejizaron en nuestro medio por la discusión entre Centralismo y Regionalismo, que Mariátegui abrió y definió en las páginas de Amauta. De esta suerte los poetas arequipeños se sintieron atrapados entre su voluntad al cambio, la modernidad, el afán universalista y el sentimiento por la "patria chica", por las costumbres, modo de vida, lenguaje y paisaje localistas.

Pero no se trataba de dualidades meramente literarias, sino que correspondían a las condiciones de vida, cambiantes, por la transformación de la ciudad frente al ruralismo que iba suprimiéndose a medida que la presión social o económica aumentaban en detrimento de la campiña que era el centro de interés de poetas y artistas. De esta suerte, la "arequipeñidad", como esencia del regionalismo o el costumbrismo, se vio afectada por los vaivenes y veleidades de artistas y poetas. Unos la reivindicaron y otros vieron en ella un impedimento para el progreso o la inserción en lo nacional.

En lo tocante al lenguaje poético, que es nuestro tema, diremos que éste mantiene, de una u otra manera, un léxico privilegiado, que va desde las descripciones bucólicas con matices de pintoresquismo, hasta la intromisión, cada vez más frecuente, de un léxico especial que conocemos por "arequipeñismos" y que tienen características lingüísticas determinadas.

Francisco Mostajo abrió el debate sobre los "arequipeñismos", a propósito de un comentario firmado por L.Azar (pseudónimo de Eleazar Bustamante), intitulado "Hacia un diccionario de arequipeñismos" (en 1934), sobre la tesis doctoral de Miguel Ángel Ugarte. Mostajo recuerda al sabio Hipólito Sánchez Trujillo, quien en 1859 en su "Recopilación de voces alteradas por el uso vulgar", tomó nota del "Diccionario de peruanismos" de Juan de Arona; igualmente, cita los apuntes del Dr, Leguía Martínez o las notas del Dr. Herminio Valdizán para su obra "Medicina popular peruana" y, por supuesto" su propio libro "San Gil de Cayma" o sus artículos sobre diferentes voces peculiares de "nuestro pueblo".

Pero lo más importante es la diferenciación que hace Mostajo sobre los "arequipeñismos" de uso general, empleados por el pueblo, y los peculiares de nuestra campiña, más propiamente "chacarerismos". Así extiende léxicalmente el análisis de los vocablos de origen "quechua" y las deformaciones del mismo castellano. Para precisar estas referencias genetistas, aclara que en nuestros provincialismos, hay además de las voces quechuas castellanizadas, otras aymaras, "alguno que otro" vocablo mochica o uro

y no faltan frases gauchescas, importadas por el arrieraje hasta Tucumán.

Otro dato importante que hay que tener en cuenta para los estudios de la poesía arequipeña, es que Blanca del Prado, al igual que harán muchos escritores arequipeños, se vio obligada a incorporar como apéndice un glosario de arequipeñismos. El problema de la información sobre el tema dio mucho que hablar y motivó muchas páginas polémicas en los diarios de la localidad, como las que Mostajo intercambió con Luis Alguier (pseudónimo del escritor arequipeño Oscar Silva Valer) a propósito de los "Apuntes del Glosario Arequipeño", publicado en "El Pueblo" en 1949.

Por nuestra parte, en un trabajo sobre "Literatura arequipeña", aparte de las definiciones de Juan de Arona o Guillermo Carpio Muñoz en su "Diccionario de arequipeñismos", hemos preferido colocar como cita, las palabras del poeta José Ruiz Rosas, quien resumió acertadamente algunos análisis para concluir de esta manera: "Se da en Arequipa el fenómeno de permanencia hispano–hablante, conservadorista, hasta hace poco segregacionista, que sin embargo es evidente que acogió siempre con amor las expresiones procedentes del pueblo aborigen. Una ciudad donde no se habla el *runa simi*, pero cuya toponimia lo lleva impreso para siempre en forma mayoritaria y cuyos nombres, verbos, interjecciones, llevan numerosas formas adaptadas del idioma imperial. Los arequipeñismos, con ser muchos de ellos sólo formas arcaicas del español (*vide, elay*, etc.), y, otros, formas que creo peculiares (como *ustiusté*, reiteración de *usted)* tienen al

mismo tiempo marcada procedencia quechua (*tik'a, jallari, umpo,* etc.) y una cualidad tonal de entronque castellano– de Castilla–, caracterizada, principalmente, por la conversión en aguda de la palabra grave con posfijo pronominal (*prestamé, apuraló,* etc.). Todo ello deriva en una riqueza vocabular regional, lamentablemente poco estudiada aún."

Es cierto que hay eufonía en la sonoridad castellana, más la asimilación del léxico quechua cuando se toma de éste último vocablos onomatopéyicos, que al ser españolizados aumentan su impacto sonoro.

Pero lo importante es que estas voces se mezclan de manera "natural", sin afectación, en la conversación diaria por los campesinos o "lonccos", siendo comprendidos por los habitantes de la ciudad o "ccalas", quienes también las usan o las intercalan en su conversación.

Es en la literatura donde el uso de los arequipeñismos genera problemas de codificación y decodificación, puesto que los poetas apelan a estos "lugarismos" para precisar efectos costumbristas y los lectores, incluso arequipeños, tienen que apelar a los glosarios incorporados en los libros para encontrar el sentido de la expresión. Precisamente por pertenecer al lenguaje popular y ser producto de la oralidad, es que tanto escritura como pronunciación tienen variaciones que obligan al literato a procesos de *selección* y *combinación* especiales, buscando naturalidad y evitando la artificialidad en la que caen, lamentablemente, los poetas populares que se denominan a sí mismos "lonccos", lo que resulta ser una paradoja.

Si repasamos algunos ejemplos de poetas, que podríamos denominar cultos, de la primera mitad del siglo XX, es porque en ese periodo se gestaron las dos tendencias, casi antagónicas, una de apelar a estos recursos lingüísticos, buscando expresar su apego y admiración por el terruño y otra, de rechazar los regionalismos, por considerarlos responsables del atraso de la modernidad en el terreno artístico.

Reproducimos los versos de José Luis Bustamante y Rivero, que pertenecen a su periodo poético, muchas veces ignorado por su prestigio legislativo o político, y encontraremos tanto léxico como expresiones muy populares:

Lecherita, lecherita
Que te *vais pa' la ciudá*
Si el *ccala* te *piropeya*
Lecherita no le *oigáis*.
Los piropos de los *ccalas*
Tienen un veneno tal
Que si se te mete en el alma
Ya no *güelve* a salir más.
Vos sois una chica *güena*
Y él ¡ sabe Dios que querrá!
Por algo corre a ti guapa
Pa' decirte algo al pasar...
Dale *güelta* a tu burra
Lecherita y caminá
Sin escuchar los piropos
Del *ccala* de la *ciudá*.

Al subrayar palabras y expresiones, vemos que el poeta reproduce con mucha elegancia una realidad social, el asedio de los citadinos a las hermosas campesinas que llegaban al centro de la ciudad a vender la leche en "porongos de latón" y montadas en sus burros. Estas estampas muy localistas, que dieron origen a tantas acuarelas muy bellas y expresivas, encuentran en el léxico localista, en los giros populares y en la eufonía de su combinación todo el sabor del mejor costumbrismo. Más que describir, simbolizan una exhortación teñida de un romanticismo dolido y lánguido, casi paternal. Salvo la palabra "ccala", que Mostajo estudió para dilucidar "muchas referencias", tema que hizo reír al poeta Hidalgo, los demás vocablos son deformaciones del español. Bustamante, haciendo uso del metalenguaje incrusta una nota: "*Ccala*, quechuismo que significa *desnudo*... el cholo campesino llama *ccala* al blanco de la ciudad. En esta última acepción está empleada la palabra en estos versos". Y para definir su propia creación, indica: "En el alma del pueblo, la poesía es a manera de una campana interior...Coplas y romances que dicen las sencillas alegrías de la aldea y los pequeños problemas del corazón".

Lingüísticamente, rescatamos algunas características de los Arequipeñismos, analizando brevemente los versos de Bustamante y Rivero. En primer lugar tenemos "vais" curiosa forma del "voseo" castellano; "pa'", apocope de "para", lo mismo que "ciudá", donde la "d" final es suprimida para que la palabra cobre un énfasis que en la escritura reclama tilde. Luego tenemos, alteraciones fonemáticas como "buena" por "güena" donde el fonema /g/ fricativo reemplaza al oclusivo bilabial /b/, dando como

resultado que la vocal /u/ cerrada, al pasar a convertirse en grafía reclame diéresis. El mismo resultado, tenemos entre "vuelta" y "güelta", porque el fonema /b/ por la dígrafía se convierte en "b" o "v". Finalmente, "caminá" es una forma usual de convertir en oxítonas o agudas, voces, especialmente derivados verbales, que son graves o paroxítonas. Como bien anota Carpio Muñoz la función es imperativa o enfática, como en este caso que es exhortativa.

Blanca del Prado, en "Cayma" utiliza la palabra "ccalas" con un sentido más social, porque ella explica: "Ccalas: blanco, burgués o señorito". Y procede como todos los poetas costumbristas intercalando "chacarerismos" para generar autenticidad o frescura, por ejemplo: " una carrera en el aliento del alba, pisando botones de oro y estoy en el *pucquio*... las voces de mi padre y de mi madre tienen sonidos a *paccha* lenta, acá, mientras que en la ciudad, suenan como en el salón y yo parezco una visita". De nuevo se recurre a léxico especial que acompaña la publicación: "*Pucquio*: vertiente o lugar de agua" y "*Paccha*: cascada".

Igual que en el caso de Bustamante y Rivero, hay una impostación en la voz poética que remeda el habla coloquial de la gente del campo. Si los interlocutores fueran los "lonccos" de veras, no se necesitaría traducción alguna, pero está visto que los poetas piensan en lectores cultos, e incluso no arequipeños, pues están obligados a colocar los equivalentes españoles aparte. Pero pasa lo mismo con la oralidad, que acepta variantes léxicas y de significación, porque los glosarios, de un poeta a otro, varían y dan lugar a discrepancias.

Por ejemplo, Mostajo, refutando a Blanca del Prado, anota: *"Pucquio*: nadie usa en Arequipa esta voz quechua que Arona la consigna como peruanismo aunque sin la C intermedia. En nuestra ciudad todos dicen PUGIO, suavizando así la voz originaria. *Sus ojos eran dos pugios* se dice con giro legítimamente poético, de una persona que ha llorado mucho".

Es notable el cuidado que se toma Mostajo para ilustrar su recopilación de arequipeñismos.

A veces con un ánimo beligerante contra el centralismo. Si no, veamos:

CASCOTEAR: es roer para cualquier arequipeño... También usamos CASCAR por roer, y los limeños han tomado el verbo para apodarnos "arequipeños casca huesos", en desquite de que nosotros los calificamos de "limeños mazamorreros". Como todos los motes populares, estos dos entrañan una profunda psicología colectiva: el hueso es sólido y la acción de cascarlo, recia y tenaz; y la mazamorra es amorfa, y la acción de tomarla, parsimoniosa. Ahí está "Historia de la Arequipa Revolucionaria y de la Lima cortesana". Brote de mi "Cantares Chacareros" es la siguiente redondilla:

> ¡Viva mi mama Arequipa!
> ¡Viva mi tata el volcán!
> Soy cascahueso legítimo,
> Cascahueso y nada más.

Otro ejemplo que revela, además de la ironía y la altivez de nuestro pueblo, cierta bonhomía, es el de: "ÑUTO: Es un legítimo arequipeñismo, que L. Azar no ha atinado en abarcar en toda su fuerza lingüística. Significa el conjunto de pequeñísimos fragmentos o añicos a que queda reducida una cosa que se ha molido bastantemente... Llevando el sentido traslaticio más allá usamos la frase; *estar ñuto*, por estar demasiadamente ebrio o por estar muy fatigado física o moralmente. Con estas acepciones también decimos *estar desecho* o *estar molido*, ambas perfectamente castizas... Remato con otro de mis cantares arequipeños:

> Recién caigo Esmeregilda,
> Que te amé de puro bruto
> Pero hoy que me has engañado
> Me siento ñuto y reñuto".

Pero, volviendo a la dualidad entre el costumbrismo y el vanguardismo, que parece ser el signo de toda la poesía arequipeña, por lo menos en la primera mitad del siglo XX, opongamos dos nombres o títulos, que corresponden a los cenáculos o círculos artísticos. Bien es sabido que Percy Gibson, César A. Rodríguez, Belisario Calle, Renato Morales de Rivera, etc., bautizaron a su grupo con "Aquelarre", nombre de evidente raigambre europea,. Mientras que Juan Manuel Polar, a la reunión de sus contertulios, los "pacpacos" dio el sonoro nombre de "La Pacpaquería". Si vemos las connotaciones de ambos términos, veremos que sus sentidos, un tanto metafóricos, nos llevan al simbolismo de la "nocturnidad". "Aquelarre" nos remite al "conciliábulo de brujas y brujos, tenido en la noche del

sábado en algún paraje solitario, para la práctica de artes superticiosas". (Enciclopedia ESPASA) La presencia del demonio estaba simbolizada por un macho cabrío. Si recurrimos a la etimología, veremos en un buen lexicón que "aquelarre" deriva del euskera y significa "prado del macho cabrío". (Véase el sugerente cuadro del pintor español Francisco Goya). El sinónimo, "sabbat", enlazado con el término judío "sabbath", indica, por un lado el sentido popular de la reunión de brujas para la adoración del diablo, y, por el otro, la noche, víspera del día de descanso bíblico.

"Pacpaquería", según aclara Mostajo, remitiéndose al mismo Juan Manuel Polar, significa "cónclave" de "pacpacos" en horas de la nocturnancia, en un cuarto abrigado y reducido, empapelado de rojo, rodeado de cuadros, fotografías y esculturas de pacpacos, lechuzas y búhos, donde se alienta y orienta a los artistas novatos, mientras se apuran copetines. La palabra que origina todo es "pacpaco", cierta ave del orden de las rapaces, especie de mochuelo, "nombre onomatopéyico, proveniente de que el graznido es este: pac, pac". "En Lima se ha suavizado ese nombre convirtiéndolo en: paca paca, ya de origen femenino". Mostajo nos sigue diciendo que "el pacpaco" es considerado un pájaro de mal agüero y en Arequipa se dice figuradamente del individuo cuya empresa o asunto es aciago o "quencha" (Etimológicamente, "q´encha", que significa "mal augurio").

El simbolismo de ambos términos, "Aquelarre" y "Pacpaquería", nos remiten, pues, a prácticas ocultas y paganas, una europea con la fascinación de lo diabólico, y otra muy

arequipeña, de ancestralismos quechuas o aimaras, donde las aves anunciadoras de la muerte o presagiosas de la mala suerte se reúnen en "recintos nocturnales". Y en lo literario, ese simbolismo nos coloca frente a la idea de una búsqueda de la novedad o renovación poética, en una inspiración que toca las puertas infernales o penetra en el reino de los muertos como Orfeo en la leyenda griega.

En un artículo de César Coloma, publicado en "Caretas" (18/ 8/ 05), se reproduce, en gran parte, una publicación de Percy Gibson Moller, en la revista "Mundial" en 1929, titulada "Óleos y Carbones", donde junto a la información sobre la culinaria arequipeña, tan variada y plagada de expresiones y léxico especial, "incluye una importante lexicografía de modismos y quechuismos de Arequipa, es decir, de arequipeñismos, en la cual estudia magistralmente infinidad de términos del habla local".

Pero lo notable es que ejemplifica con sus propios versos. Así en un soneto dedicado a Mostajo ("insigne polígrafo, clerófobo y chichero arequipeño"), incluye "creye" o "leendo" que él mismo explica: "faltas ortoparlantes u ortofónicas de cholazos y frailotes de cogollo y responso, incultos gañanes de culto hiperdúlico, porque si así hablan el castellano como *leyeran* los latines...si *leyen*". Más nos interesa destacar otros versos como: " se amarra/ con un *guato* de *caito* los calzones", que explica luego : *"guato de caito* o cinturón burdo de lana de oveja y llama, con que los cholos amárranse los pantalones de casinete". Luego, "*Llatan*, ají molido a batán. Luego en "La chacra" alude: "para la guatia tojras amontona", donde define los arequipeñismos: "*tojras* o terrones" y *guatia*, papas que

se asan entre glebas calcinadas" (similar a *pachamanca*). En "Cerro Colorado" inserta "El *ccapero* y su bombo entra de *ccapo*/ y con el *bajamar* llega la bomba", donde con mucha picardía traza una festiva descripción que luego explica: "El *ccapero* es el músico de murga, mientras que el *ccapo* es un agreste combustible de raíces y el *bajamar*, el aguardiente anisado o de ginebra desabotagante que *engurgitan* al trago sobre descomunales y sendos *bebes* diuréticos"(Los *Bebes* son grandes vasos de chicha).

No es pues extraño que Percy Gibson, nuestro gran poeta fuera celebrado por la crítica más por sus poemas festivos que por los tonos rurales y que fuera, de alguna manera, el que celebró con mayor empeño nuestro mestizaje o "cholismo" entre la sátira y la evocación de la vida campesina de Arequipa. Claro está, que como toda elección del léxico está ligada a una cierta ideología, Percy Gibson, no es, precisamente, un admirador del mestizaje y que la inserción de regionalismos en su poesía, revela una inclinación al aristocratismo intelectual que se instala en la poesía arequipeña como una pintura de costumbres, muchas de las cuales son compartidas en la vida social más por razones de bohemia.

Lo mismo parece suceder con César A. Rodríguez, quien a lo largo de su amplia e interesante bibliografía tiene dos libros donde revela su "arequipeñidad", es decir que en medio de su "universalismo", se encanta a sí mismo con algunos "Motivos pictóricos", título del primero, donde el descriptivismo logra una estampa interesante:

> Un árbol... ¡muchos árboles! La aldea
> Un verde verdeazul que se desborda.

Pasa llevando de color melcocha
La yegua, del ronzal, una mozuela.
. . .
A mi vera, monstruoso y prepotente,
Se mira un buey de ijares como fuelles,
Bebiéndose a buchadas el arroyo.

Si se observa bien, el soneto es costumbrista, sin lugar a dudas, pero el léxico es común, muy ruralista y no delata la arequipeñidad, pues la estampa puede ser la de cualquier pueblo de otras zonas peruanas.

Sin embargo en "Cayma"(1948), se incluye en otro soneto, con versos de mayor precisión localista:

El gañán a quien dicen "El virolo"
Porque tuerce los ojos, es un cholo
Con musculosas piernas de alicate

Cuando para la yunta, su corpacho
Va sudando la chicha, que del tacho
Deja pasar en nudos al gaznate.

Donde a pesar que "virolo" es un coloquialismo registrado en el Diccionario de la Real Academia, en Arequipa su uso es muy extendido con el significado general de "bizco". No haya duda que esta estampa es arequipeña, por sus matices pintoresquistas, tanto por la animación de sus figuras, como la plástica presentación muy costumbrista.

En el segundo libro que comentamos, "Escenas lugareñas", hay títulos muy precisos: "Entierro campesino", "Otro apunte de Tiabaya", "Estampa arequipeña" entre otros como "Aguafuerte", que revelan esta faceta del

poeta, más enfrascado en sus intimidades, reflexiones filosóficas o ensoñaciones literarias o europeas.

De todos los versos, muy elocuentes y llenos de un sabor localista, extraemos dos cuartetos, que por ser casi antinómicos, nos muestran la dualidad temática que se revela también como léxica:

Los sauces se duermen en sus perfiles
Como tétricos y extenuados monjes.
Cada estrella pone un ojo
En las cabezas de los molles.

De una choza cualquiera,
Por la soledad informe,
Fluye en arroyos de guitarra
La sangre desleída de un yaraví salobre.

Los primeros versos dan cuenta de dos vocablos cuyas etimologías descubren la dualidad de la cual estamos dando cuenta a lo largo de este trabajo. *Sauce* proviene del latín y su universalidad viene del origen asiático (Sauce de Babilonia) y de su profusión en España, de donde llegaría a las tierras americanas. En cambio *Molle* deriva del quechua "*mulli*" y es un árbol de la zona andina, que en Arequipa adorna los parajes más típicos y, por extensión, su uso simboliza costumbres que la literatura exalta.

El segundo cuarteto precisa con mayor nitidez su fulgor arequipeñista, pues sobre el fluir de las guitarras aparece el "yaraví" melgariano, calificado por el poeta como *Salobre*, quizás para darnos la idea de tristeza o Elegía, que

fue anticipada por el *Sauce* (llorón) o el *Molle* su homólogo americano, cuyo fruto está ligado a la "chicha".

En los demás poetas del Aquelarre el simbolismo al que se recurre para seguir exaltando el encanto rural de Arequipa, logra que los vocablos típicos o localistas sean desplazados por un léxico cuidadosamente español con asomos de universalización. Si no veamos este cuarteto de Renato Morales de Rivera:

> En pos de un salutífero venero
> Voy a dejar la asfixia ciudadana;
> Quiero beber la vieja tramontana
> Bajo las sombras del nativo alero.

Esa es la imagen virgiliana de una *Arcadia del amor primero* para *retrovivir* su adolescencia. El poeta decide usar palabras e imágenes ajenas al costumbrismo para exaltar la nativa tierra y *"absorber su aliento secular*".

En otro poema vemos cómo se extrema ese distanciamiento lexical de los localismos:

> En la paz soledosa de la vieja arbolada
> Esta añeja saudade se ha quedado dormida

Y allí observamos que "saudade", proveniente del portugués remarca la universalidad deseada para expresar, como en caso anterior la nostalgia por la paz y la dicha de su niñez o juventud pasadas en el oasis de verdor y luz, que es como se recuerda a la Arequipa de antaño.

Belisario Calle con idéntico afán, para expresar el mismo sentimiento de añoranza, en un soneto a Yanahuara exclama:

> ¡Oh, pueblo mío, en lo alto de la áspera pendiente
> yo vendré a ti, rendido, para limpiar mi mente
> del hollín de mis días de civilización.
>
> Retornaré a los trinos de tapias y callejas
> Y en la paz campesina de las tardes bermejas
> Se abrirá en horizontes de luz tu corazón!

Alberto Guillén, el poeta ególatra y tumultuoso, en medio de sus figuras literarias que reflejan su cosmopolitismo, no puede dejar de referirse a la ciudad de sus amores y como en los casos anteriores selecciona un léxico muy español, rehuye los quechuismos incorporados en los arequipeñismos y así se refiere a "La cosecha":

> El agua canta y ríe y reza en las acequias
> Y, mientras las campanas lloran en las exequias,
> Nosotros embriagados de flor y con el pío
> Del gorrión y la enorme melopea del río
> Sembramos de ilusión y flor nuestros jardines

Es fácil colegir que todo el léxico seleccionado por los poetas para estas descripciones llenas de bucolismo, apela a diferentes etimologías: *retrovivir*, metaplasmo por adjunción, afijación poco usual; *saudade* (del lusitano) o melopea (de origen griego que llega al español a través del latín), ambos ligados al canto, uno triste, nostálgico

y el otro monótono, que se han castellanizado a través de la poesía.

Alberto Hidalgo, poeta vanguardista, grandilocuente, afecto al encadenamiento de metáforas y sonoridades, en unos versos sobre Arequipa nos da esta descripción:

> En el rojizo anillo de impersonales cerros,
> Como piedras preciosas, rutilantes,
> Tres volcanes se engastan.
> Al centro del anillo,
> Tal cual la flor de espino, Arequipa florece
> Senil sobre su penca de esmeralda.

Destacamos la presencia de *penca*, vocablo que el Diccionario de la Real Academia registra como de origen incierto y que se refiere a la "hoja o tallo en forma de hoja, craso y carnoso, de algunas plantas, como el nopal o la pita". De alguna manera transmite la idea de "verdor", que Hidalgo destaca, porque en Arequipa se habla de la penca de la tuna o de hojas de la lechuga o acelga. Esto nos indica que los usos dados no son enteramente regionales, incluso en el campo también se alude a la penca como zurriago, igualmente ya registrado. Sin embargo rescatamos la sonoridad de la expresión "penca de esmeralda", donde el poeta junta dos vocablos de diferente categoría metafórica para referirse a la campiña arequipeña. Y eso sí suena a regionalismo.

Guillermo Mercado asume el mestizaje de la población campesina de Arequipa, después de una primera etapa indigenista. Sin perder el impresionismo de sus imágenes, al igual que muchos poetas anteriores, imposta el

lenguaje popular e inventa personajes ligados al campo como la Asunta o el labriego Juan, para expresar a través de ellos sentimientos muy profundos. Son ellos los que hablan en forma coloquial, aunque las metáforas son muy mercadianas:

> Te acostumbré a mi voz rajada a trechos
> A mis silencios crecidos
> . . .
> YA ERES UN TONO TRISTE EN MI HABLA COTIDIANA
> Por las chacras donde ha crecido tu nombre
> Trenzado de pájaros
> Y ha caminado a brincos
> Por los bordes
> El gorrión de tu vientre
> MI LAMPA Y YO AMONTONAMOS TU AUSENCIA
> Pero cuando vuelvo
> Las tardes que te adoraron tiritan buscando
> Tu imagen
> Los maizales modulan tu voz
> Y yo me alejo
> OYENDO AÚN EL RUMOR DE TU ÚLTIMA CANTARILLA
> Y SINTIENDO QUE LA PENA
> ESTÁ GOLPEANDO HASTA DOLERME.

Es indudable que el léxico utilizado es muy campesino y corresponde al habla chacarera de Arequipa, como *rajada, chacra, brincos, bordes, lampa, cantarilla*, pero son coloquialismos usados tanto en España como en varios

países de América. Sin embargo, Mercado logra tonos poéticos muy propios de la región.

Serán otros poetas, casi olvidados por la crítica o considerados menores, los que han logrado retener el habla "characata" con muchos matices y giros "lonccos". Quizás si el empeño se debe a la idea de rescatar o salvaguardar la tradición, frente al vanguardismo que los alejaba de su esencia "arequipeñista". Claro está que los resultados son desiguales y que sus propósitos no corresponden a la calidad poética. Pero es necesario hablar de ellos, porque son parte de la historia literaria de Arequipa.

En primer lugar tenemos a Alberto Ballón Landa, cuya creación poética fue difundida en revistas y periódicos a lo largo de la primera mitad del siglo XX, precisamente el periodo que estamos analizando. En unos de sus poemas costumbristas, no sólo remeda el lenguaje campesino o cholo, sino que escribe con los mismos yerros ortográficos, que supone incurren los semi–letrados de la campiña. Si no veamos algunas muestras:

> Me acuerdo de mi difunta
> Y *cuanti* más tiempo, más,
> Porque ella *finó* y la helada
> Ya no me quiere dejar...
>
> El día que te *moriste*
> Compañerita de mi alma,
> El volcán me dio su manto
> *Pa* que te *hisiere* mortaja.

Aquí destacamos "cuanti", donde el cambio de la vocal final, la cerrada /i/ por la abierta /o/ es un regionalismo, como muchas deformaciones castellanas, no privativo de Arequipa, pero cuyo uso es muy extendido en el habla "chacarera", como "te moriste" o la apocopada "pa'". En cambio "finó", pretérito de "finar", cuyo significado es "morir" , que da lugar a "finado" o "finada", tiene un uso frecuente no sólo en Arequipa sino en varias regiones de América.

En sus "Diálogos con la playa", pretende, con ironía, darnos cuenta de la función metalingüística:

> Es el bikini un vestido
> Que del prejuicio hace "tuti"
> Pues a todos les revela
> los misterios del "puputi"
>
> Y si esto no es castellano
> A traducirlo me obligo:
> El puputi arequipeño
> Es lo mismo que el ombligo.

Ballón Landa, quien asume tonos místicos a lo largo de su poesía, se dejó llevar por su cariño a la vida de los labriegos y a veces acierta en las estampas costumbristas apelando al léxico campesino:

> Con la *mita* nocturna de agua clara,
> Con el gramal, mendigo impertinente,
> Y el texao de los *bordos* chacareros,
> Dialoga, sabiamente,

Y se cuentan historias y leyendas
De fantasmas, de brujas y hechiceros.

Mita del quechua *"mit'a"*, que significa *turno* o *semana de trabajo*, es registrado como americanismo y se extiende en el sentido de tributo que pagaban los indios, aquí es utilizado en su primitiva significación de turno, ligado a las labores agrícolas, especialmente el regadío. Texao, según Mostajo deriva del quechua "ticsau", y es "la flor de los campos de la poética ciudad mistiana. Se ve su planta en montando los bordes o descolgándose por las *pilcas (pilca, corrige Mostajo a Arona es una pared de piedras o sillares sin labrar y sin argamasa de ninguna clase)* y en ella alegrando su flor bermeja y a veces áurea". Carpio Muñoz la llama "la flor heráldica de Arequipa".

Tenemos luego a Carlos Manchego dramaturgo y poeta que ensaya tonos sociales y, por lo tanto, no puede dejar de examinar el lenguaje popular, como en este caso, similar a otros vates que simulan transcribir fielmente el habla campesina:

Vieraste, mamita, era de Sachaca ¡qué moza tan *treja*!
En su ancha cadera llevaba el vaivén
De los troncos *juertes* que mecen los vientos
Y en sus ojos negros, *vieraste*, brillaba
El ansia apurada de la tierra seca que muere de *se*.

Destacamos "vieraste", metaplasmo por adjunción donde se funde la palabra "usted", tratamiento especial para los padres o persona de respeto. El cambio fonemático en "fuertes" por "juertes", revela fonéticamente, el tono viril del campesino que transforma la fricativa labiodental,

sorda /f/, por el sonido consonántico /j/ cuya articulación fricativa, velar y sorda, precisamente por el rasgo de velarización, tiene mayor fuerza en su pronunciación. Quizás por eso hay una consonancia notable con "treja" y cuyo significado podría llevarnos a un caso de signo bisémico. El Diccionario de la Real Academia registra "treja" como "juego de trucos, cierta tirada". Martha Hildebrandt define "trejo", como peruanismo, cuyos sentidos son: *"valiente, decidido, osado, desafiante"*, pero cita a Miguel Ángel Ugarte en sus "Arequipeñismos" donde indica que se usa como sinónimo de "*fuerte*", precisamente, y de "*diestro"*. Y ese parece ser el sentido doble de *"treja"* en el poema de Manchego, pues la moza, campesina de Sachaca, es *"fuerte"* como toda chacarera de "*anchas caderas"* y "*diestra*", es decir "*sagaz", "hábil" o "experta"* en amores, connotaciones a las que alude el poeta enamorado y encendido por el brillo de sus ojos. Como vemos, la poesía enriquece el o los sentidos del léxico utilizado, dándoles cierto simbolismo.

Manuel Gallegos Sanz, fue un poeta popular, en cuyos poemas o cantares "lonccos" registró muchos arequipeñismos. Tal es caso de estos versos:

La hija del chocni
La lonkita Esther
Le está dando al jutre
Ojo que morder

O estos otros:

Yo tengo mi chola

Kalincha y mimosa
Detesta a los pijes
Por lista y juiciosa.

Donde destacamos “chocni”, que otros tratadistas, como Carpio Muñoz escriben “chojni”, voz derivada del quechua “ch’oqñe”, cuyo significado “legaña” se transfiere como derivado en “legañoso”, término muy popular en el habla rural. Igual que este caso, veamos otro problema, la transcripción de los fonemas de origen quechua, aymara o las mismas deformaciones castellanas, que pertenecen a la oralidad, al pasar a la escritura española, se hacen digrafemáticas e incluso aceptan trigrafías. Por eso Gallegos Sanz registra “lonkita” y no “lonquita” que parece ser el derivado de “loncca” o “lonca”. Igual que “kalincha”, registrada como “calincha”, por provenir del Aymara “qalincha” y cuyo significado se mantiene como arequipeñismo, es decir “niña vivaz, inquieta”, diríamos en forma más castiza, “retozona” o “juguetona”, que es el sentido que le da el poeta, porque luego alude a “mimosa”, que refuerza la idea de “traviesa”. En cambio “jutre” es una deformación fonemática, como las ya vistas anteriormente, porque reemplaza a “futre”(incluso galicismo), pero que transfiere el mismo sentido “persona vestida con atildamiento” y que se reitera en “*pijes*”, registrado por la Academia como americanismo, que significa “hombre que viste con excesiva elegancia y pulcritud”.

De todo lo visto, concluimos que el uso especial del léxico regional o localista de Arequipa transmite en forma, a veces directa, y otras, de manera simbólica, la sustancia costumbrista de una ciudad donde el pasado nos remite a una constante evocación de la campiña, que daba un carácter particular a sus habitantes. La imagen de una ciudad de corte hispano, tanto por su arquitectura como por su gente, creó, por contraste, una veneración por la vida campestre, el verdor y la riqueza de la campiña arequipeña, tan peculiar, como una forma de vida y costumbres, amén de giros idiomáticos, que eran celebrados y a veces compartidos por los citadinos. La oposición “ccala/ loncco” no es sólo social, sino, fundamentalmente, una confrontación de dos modos de vida y dos concepciones, una ligada a la modernidad y al progreso, derivados de la actividad económica, y del contacto con otras regiones o países; mientras que la segunda, se contenta con mirarse a sí misma, contemplándose extasiada y pretendiendo ser guardiana fiel de la tradición. En ambas la función del lenguaje es primordial, por eso se abandona o se recurre a los localismos, en ambos casos con pasión debido a la subjetividad como eje poético.

A partir de los años 50 decae el tradicionalismo y se imponen los cánones universalistas, por lo tanto, los poetas se embarcan en otras aventuras y recurren a un léxico especial que recoge muchas influencias europeas y luego norteamericanas, para dar cuenta de sus vuelos imaginarios por contextos cada más alejados de la “patria chica”. Lo paradójico es que tal despegue se produce luego de la Revolución del 50, última gran gesta social contra el poder central y la dictadura. En lugar de avivarse el culto por la tradición y lo popular, los poetas inician un segundo intento de conquistar el espacio nacional, precisamente migrando a Lima con sus poemas y sus afanes de buscar la consagración fuera del terruño. Algunos lo consiguie-

ron. Pero lo cierto es que recurren a otros simbolismos. Sólo aparecerán, de cuando en cuando, algunos poemas de artistas o escritores, muchos de ellos afincados en Lima donde el recuerdo de la Arequipa de su infancia o juventud se asoma en versos de corte elegiaco o admirativo, recurriendo pocas veces al léxico regional. Pero así como son esporádicas sus apariciones, los resultados poéticos son discutibles.

Al mismo tiempo se produjeron las migraciones internas, de la sierra sur hacia Arequipa, cuyo lenguaje quechua o aymara fue abandonado por una castellanización total a fin de integrarse al movimiento comercial y cultural de la ciudad.

Será a fines del siglo XX cuando los arequipeños se sienten desplazados por los migrantes serranos y se va creando en la conciencia colectiva un afán de recuperar su identidad. Para ello recurren a la exploración de la tradición y al rescate del lenguaje típico que refleje la esencia arequipeñista. Uno de esos afanes se da en el lenguaje "loncco", plagado de arequipeñismos, precisamente derivados del quechua o aymara. Nueva paradoja que se asume como un intento de recuperar la identidad a través del mestizaje, asumido y reconocido por los poetas populares, que son los que parodian a los bardos "lonccos", ya en extinción. El resultado es la poesía "loncca", donde el empeño lingüístico es la acumulación exagerada del léxico campesino, ya en desuso en la ciudad y no compartido por las jóvenes generaciones que han crecido bajo el influjo de otros experimentalismos idiomáticos. Si vimos que en los poetas de la primera mitad del siglo

la impostación era el signo de esos intentos poéticos, en este caso la simulación es mayor y el resultado es difícil de ser catalogado como poético, estrictamente hablando. Los declamadores "lonccos" resultan peculiares, simpáticos y hasta pintorescos, pero su empeño ha sido saludado por los estudiosos como una reacción ante la invasión de la cultura andina que a través de la música y los bailes se imponen en toda efeméride.

BIBLIOGRAFÍA

MOSTAJO, FRANCISCO: "Literatura y Folklore". Antología de su Obra, Tomo II. Compañía Cervera del Sur del Perú S.A., Arequipa, 2002.

HILDEBRANDT, MARTHA: "Peruanismos". Biblioteca Básica Peruana. Biblioteca Nacional del Perú. Lima, 1994

ARONA, JUAN DE: "Diccionario de Peruanismos", Biblioteca Peruana, Peisa. Lima. 1975. 2 Tomos.

CARPIO MUÑOZ, JUAN GUILLERMO: "Diccionario de Arequipeñismos". Edit. Egrentus. Arequipa, 1999. 3 Tomos.

CÁCERES CUADROS, TITO: "Literatura Arequipeña". Edit. UNSA, 2003.

– "Poetas de Arequipa. Antología. Los Clásicos". Ediciones Municipalidad de Arequipa.1995

RUIZ ROSAS, JOSÉ: Prólogo a "Poemas Lonccos Arequipeños" de Artemio Ramírez Bejarano. Edit. El Sol. Arequipa, 1976

AREQUIPEÑISMOS: PROBLEMAS LEXICOLÓGICOS Y LEXICOGRÁFICOS

0. Los arequipeñismos, como voces o locuciones regionales, conservan tradiciones lingüísticas, peculiaridades del habla e incluso testimoniales de costumbres o de grupos sociales. La tarea impuesta por muchos estudiosos nacionales o locales, fue la de precisar sus etimologías y la confrontación de variantes fónicas e incluso semánticas. Este afán fue pasar de los glosarios o vocabularios hacia un Diccionario de Arequipeñismos, tarea cumplida últimamente, contrastando con el de la Real Academia, los de Quechua o Aymara, de donde provienen la mayoría de vocablos. Y aquí es donde se presentan diversos problemas, de los registros sincrónicos y las evoluciones diacrónicas, que entran en conflicto con la codificación, es decir su escritura, porque se enfrentan a la oralidad, que acusa diversas singularidades.

Palabras Claves: Regionalismos, Chacarerismos, Cholismos.

1. La ubicación de los Arequipeñismos como regionalismos, nos lleva a precisar el ámbito geográfico, porque no se trata del aspecto departamental, que tenía antes, o provincial en toda su extensión (es en la ciudad y sus campiñas específicamente), dadas las variaciones sociales y de ocupación u oficio. Por lo tanto, es natural que empecemos por el aspecto historiográfico y lingüístico. Miguel Ángel Ugarte cita como sus antecesores a Francisco Mostajo, a Germán Leguía y Martínez y su inédito *Vocabulario de Arequipeñismos*, dentro de la ciudad, y externamente a Juan de Arona y su imprescindible *Diccionario de Peruanismos*, a Ricardo Palma y sus *Papeletas Lexcicográficas* y a Benvenuto Murieta. También hay que referirse a ciertas polémicas periodísticas de Mostajo con L. Azar (el escritor Eleazar Bustamante) y Luis Alguier (Oscar Silva, a mi entender, salvo error u omisión). *Peruanismos* de Martha Hildebrant y el *Diccionario de Arequipeñismos* de Juan Carpio Muñoz vuelven a contraponer visiones lingüísticas y socio–historicistas que merecen algunos comentarios. Mostajo, a quien tenemos que citar profusamente, por ser el instigador de muchos escritos, nos habla de su apoyo al Dr. Valdizán (*Medicina Popular Peruana*) y de la obra de Hipólito Sánchez Trujillo (*Recopilación de voces alteradas por el uso vulgar*). Como vemos, el tema ha tenido muchos comentaristas, sin mencionar a otros articulistas o menciones a trabajos históricos, sociológicos y educativos, cuando no folklóricos o prólogos y presentaciones de poetas *lonccos* o populares.

1.1. Juan Guillermo Carpio, propone como definición de Arequipeñismo: *Todo vocablo, acepción de vocablo, locución, giro o modo de hablar propios de los naturales de Arequipa*. De este modo pretendió extender la precisa forma del Diccionario de la Real Academia de considerarlo un *localismo* (Vocablo o locución que tiene uso en un área restringida). Luego intenta contraponer el término con el de Peruanismo, tarea que puede parecer bizantina si nos atenemos a la lingüística. Coseriu ya nos hablaba de las ***variedades diafásicas***, registros que se usan en diversas situaciones sociales, vale decir oposición culto/coloquial frente a las ***diastráticas*** como variedades en hablas típicas de diferentes ámbitos sociales, como los *sociolectos*. Como estamos hablando de Lengua, en el sentido amplio y social, frente al Habla, que es personal y cuyas variaciones individuales se denominan *idiolectos*, donde se forjan las peculiaridades *idiosincrásicas*.

1.2. Arequipa, es más que una ciudad, un lugar que se ha hecho emblemático por la historia misma y el acrecentamiento de características propias, que la hacen diferente a otros lugares y ciudades peruanas. Estamos hablando de sus habitantes, de sus estudiosos, como Eusebio Quiroz Paz Soldán, quien ha intentado una Teoría sobre Arequipa, donde especifica su singularidad, su identidad cultural mestiza, su regionalismo acendrado, factores determinantes de entendimiento y cohesión social. Esta singularización, que busca su identidad y esencia de lo *arequipeño*, tiene visos de una *idiosincrasia*, que trasciende lo meramente singular para convertirse en signo

positivo de sus aportes al arte en general, poesía, pintura, arquitectura, culinaria, etc., hasta la forja de un léxico o locuciones, que son signo de su mestizaje cultural. Y es aquí donde se definirían mejor los Arequipeñismos, como variantes ***Diatópicas*** (regionalismos o localismos), tanto por la extracción geográfica del usuario, cuanto por sus niveles: fónico (pronunciación) , léxico–semántico (empleo de palabras) como morfosintáctico (construcciones). Y esto nos lleva a examinar su procedencia, su génesis y recurrir, tanto, a los niveles etimológicos como a las variedades ***diacrónicas***, afectadas por los cambios sufridos en cada época.

2. Siendo un problema de terminología o palabras del léxico, se impone una revisión de la disciplina teórica, La Lexicología, es definida como la descripción, precisamente, del léxico, de sus estructuras y regularidades, ya sea dentro de un sistema individual como el colectivo, lingüísticamente hablando. Ya Casares le asignaba tareas: estudiar el *origen, el objeto, forma y significado de las unidades léxicas*. Y esto se ha extendido a la expresión, contenido y función de las unidades lingüísticas que componen el léxico. Lo fundamental es que los individuos o sus colectividades relacionan significantes y significados para posibilitar la comunicación. De suerte que estamos hablando de una disciplina cuyo rigor desemboca en una ciencia del léxico.

2.1. Sobre el origen o la génesis de los Arequipeñismos, tenemos que recurrir a la visión diacrónica o evolutiva

que nos alcanzan los historiadores. Se nos indica que a la llegada de los españoles en la zona se encontraban algunas poblaciones dominadas por los quechuas, lo cual supone que fue el *runa–simi*, el que se impuso a otras lenguas como el Puquina, ya desaparecida que nos ha dejado muchos topónimos (confirmados por el padre Barriga, Guillermo Galdos y Cerrón Palomino), a lenguajes o dialectos de los naturales, yanahuaras, julis, chumbibilcas, etc., sin dejar de mencionar al Aymara, lengua existente y cuyo pueblo conquistó y dominó la región antes de los Incas. Por lo tanto la imposición del Castellano (lengua romance derivada del Latín) o Español, que a su vez había recibido muchos aportes lingüísticos de la península ibérica o europeos; se consolidó no sólo como lengua de la dominación, sino que frente a las culturas ágrafas tuvo la ventaja de la catequización, de la administración y educación por la escritura y la extensión de la imprenta. Ante la oralidad se impuso la escritura castellana y de este modo, por la lectura, la cultura occidental alcanzó su esplendor en formas literarias a la manera hispana.

2.2. La fundación española de la ciudad supuso una demarcación urbana bajo los modelos arquitectónicos peninsulares donde se instalaron los primeros habitantes. Algunos dicen que fueron extremeños, que eran proclives a la ocupación agrícola y aprovechando las condiciones del terreno y del clima se fueron extendiendo en minifundios que no alcanzaron la vastedad del feudalismo o gamonalismo serrano en haciendas sobrepuestas a las comunidades aborígenes. Así se forjó una diferencia entre

los dedicados a las actividades campestres y los citadinos, comerciantes o administradores, que no era étnica, pues se supone que el mestizaje debió ser desigual en ambos grupos sociales, aunque no muy marcado. Lo que sí se dio fue en el habla de cada grupo, en la ciudad era castizo (algunos han llegado a decir con mayor precisión que en el resto de ciudades, incluso Lima), mientras que el campo o la chacra, se fue creando una mixtura lingüística, donde se fueron incorporando vocablos quechuas o aymaras, debido al trato o frecuencia con las peonadas de origen andino. Como se supone que la oralidad se fue imponiendo sobre las normas y formas léxicas castizas, se dieron inter–influencias, préstamos o deformaciones, tanto a nivel lexical como de expresiones o modismos, que fueron perfilando estos localismos, por demás originales. Esto no descarta que los mismos fenómenos lingüísticos se hayan dado en otros lugares dando lugar a otros localismos en Ica, Huánuco, Loreto, etc., precisados como Peruanismos para la Real Academia, lo mismo que en otros países de habla hispana, dando lugar a los Americanismos, todos (o casi todos) ya registrados.

2.3. Mostajo distingue en los Arequipeñismos, los *chacarerismos*, vocablos propios del uso peculiar en la campiña por los labriegos, de los que son registrados como de uso general en los estratos populares, como *vulgarismos*. En esta confluencia se destacan quechuismos, en su mayoría, aymarismos en menor proporción y hasta distingue algunos vocablos mochicas, uros y expresiones gauchescas debido al arrieraje tan frecuente entre Arequipa y Tucumán (dato que se toma de Concolorcorvo). Luego, debido a polémicas en su época, divide a los arequipeñismos en dos grupos: *indigenismos*, voces de lenguas aborígenes ya sea en vocablos intactos o alterados en su estructura o pronunciación y los *cholismos*, voces españoles, corrompidas, dialectales, arcaísmos, derivaciones y voces con distinto significado. Como vemos los cambios operados tanto en el nivel fónico como en el semántico, perfilan estos localismos o regionalismos como una peculiaridad en el habla que define su identidad mestiza, si nos atenemos a la precisión lexical, la división misma es sugerente, pues lo indígena se refiere a lo andino u oriundo vale decir el lenguaje de los naturales antes de la conquista española y lo *cholo* designa al mestizo entre el europeo y el indígena, aunque también comprende al indio que se adapta a lo occidental. También es notable su visión social, al decirnos que el conservadurismo de la alta clase colonial, agrícola por vocación, se alternó con ciertos toques de vulgaridad, de la misma manera como las antiguas familias fueron cediendo el campo, sus fundos y la vida rural a la clase media, a los labriegos enriquecidos o a los arrendatarios. De la ruralidad provienen los arequipeñismos como incorporación de los indigenismos y de la *corrupción de muchas voces castellanas*.

2.4. Los intentos de recopilación han estado en manos de letrados o doctos en diversas materias, lo que ha motivado controversias entre ellos, sin mayor preparación ni estudios en Lexicología, entendida como teoría además de la descripción. Prueba de ello es la misma palabra Arequi-

pa, topónimo que se hace derivar, tanto del aymara como del quechua. Mostajo consigna hasta 10 menciones, desde Blas Valera (1596): *Ari–qquepan* (quechua: *trompeta sonora*), Fray Calancha (1638): *Ari–quepay* (quechua: *Sí quedaos*), Nicolás Acosta (1888) *Ari–quipa* (aymara: *detrás de los picos agudos*), hasta Gustavo Pinto (1924) *Ccare–quepan* (aymara: *Al costado del hombre o señor*). Lo curioso es que frente a estas tesis autoctonistas, hay una inusitada, la de R. Cúneo Vidal (J. Pagador), (1893) *Haar–ica–ica* (Sánscrito: *Aguas de volcán o termales*) y otra de corte hispanista, que plantea que proviene de un apellido español, Arequipa, o de una homonimia (a parecer castellanista), en México *Arequipa* es *dulce de leche*, que en Colombia y Venezuela se ha modificado por *Arequipe* con el mismo significado. Igual suerte corren los vocablos *lonco* (o *loncco*) y *Cala* (*ccala*) que se contraponen como tipos sociales, que influyen en el lenguaje utilizado. No están comprendidos ni consignados como Peruanismos, por lo tanto son arequipeñismos, sin lugar a duda; pero en su etimología y en el aspecto semántico difieren en los registros lexicales. La Academia reconoce la voz *calato* como peruanismo o bolivianismo y Martha Hildebrandt indica que proviene del quechua *q'ala*, que significa *desnudo* y que originalmente en diccionarios quechuas aparecía como *q'ara* (según Gonzalez Holguín, *pelado, liso, lampiño*). El cambio fonético de la vibrante simple a lateral pudo ser de un quechua tardío o de su castellanización. Pero el término *Cala* (no referido a la flor blanca que Mostajo deriva de *caladio*, científicamente *caladium*) aplicado al citadino, para oponerlo al campesino, sí es propiamente un arequipeñismo. Miguel Ángel

Ugarte lo registra como quechuismo, de acuerdo con Arona como *ccala*: *desnudo, en cueros*, en sentido figurado *pobre*. Mostajo corrigiendo a la escritora Blanca del Prado nos da la versión del apelativo dado por la gente del campo a los señoritos o señoritas de la ciudad, no del pueblo, *sino a las personas calificadas de decentes o que lo parecen*. Carpio Muñoz agrega que es despectivo del chacarero, hacia los de elevada situación social o económica que los llamaban *loncos*. Vista las deferencias lexicológicas, vamos al vocablo *Lonco* proveniente del quechua *lonq'o*, *romo* o *sin filo*. Según Mostajo ésta es la acepción que le dan en el campo y en la ciudad, refiriéndose a objetos como el cuchillo que no corta. La controversia surge en el calificativo dado al *campesino rudo o torpe*, según Miguel A. Ugarte, que Mostajo discute en forma vehemente, al indicar que era un término irónico usado por los mismos chacareros, cuando uno de ellos adoptaba modos urbanos o si por estar en el colegio se las daba de elegante. Esta burla a hombres y mujeres que copian a los citadinos se justificaría porque el refinamiento los convertía, metafóricamente, en cuchillos sin filo, que no cortan. Para él es una falsificación el hacer sinónimos a *lonco* y chacarero. Sin embargo, a pesar de la advertencia de Mostajo se ha impuesto, por el uso, posiblemente por influencia de la literatura. Carpio Muñoz vuelve al calificativo despectivo del *cala* o citadino al chacarero o *lonco* que ingresa a la ciudad y manifiesta sus manera torpes o comportamiento tosco por desconocer los modales urbanos. De esta suerte no sólo postula a la sinonimia, sino que impone lo *lonco* a lo chacarero y lo reemplaza al referirse a costumbres, poesía, como a prendas de vestir. Y es aquí de donde de-

ducimos que los arequipeñismos, variantes diatópìcas o regionalismos, se complejizan porque la oposición *lonco/ cala*, revela también formas diafásicas como en niveles de lengua *culto / inculto o vulgar* y hasta diastráticas como elementos socio–dialectales en diferentes ámbitos sociales, *campesino/ citadino* cuyos oficios u ocupaciones, el cultivo de los campos y su comercialización en la ciudad, terminarán por complementarse. De esta suerte cada arequipeñismo como modo de hablar chacarero o popular se convertiría, igualmente, en hablar *lonco* con los aspectos semánticos indicados. Eusebio Quiroz Paz Soldán nos da un retrato pintoresco del *lonco* o chacarero calzado con *caucachos*, su enorme sombrero y un mostacho imponente hablando con voz fuerte, potente (sumado al voseo y tono cantado, propios del campesino acostumbrado a espacios abiertos y levantar la voz para ser escuchado siempre) que argumenta acerca de su vida, de sus problemas, la manera cómo concibe el mundo, *en cierto modo, su cosmovisión campesina y arequipeña por completo*. A esto tenemos que sumar obras literarias como *Cuentos Lonccos* de Olivares del Huerto, Poesía Loncca (con grandes cultores además de declamadores) y hasta el rescate turístico que se está haciendo con *La Ruta del Loncco*. Estas manifestaciones arequipeñistas tienen muchas causas sociológicas, históricas y nos atrevemos a suponer una preocupación tradicionalista ante las nuevas migraciones, para ratificar nuestra identidad.

2.5. El gran problema lexicológico gira en torno a la vigencia y número de los arequipeñismos en los momentos actuales. Las nuevas generaciones influidas mediáticamente por la globalización se alejan cada vez más de nuestras tradiciones, a pesar del esfuerzo de los profesores y de los concursos escolares para su preservación. La urbanización ha depredado la campiña y con ello se afecta el modo de vida de los campesinos, de su estatus social y prácticamente el *lonco* ha ido desapareciendo, los pueblos aledaños a la ciudad superviven y de alguna manera siguen hablando con matices chacareros. Incluso las picanterías, centro de reunión del *lonquerío* (derivado al cual alude Carpio Muñoz) se ha adaptado a la modernidad y comercialización. Miguel Ángel Ugarte empezó con 700 vocablos, en su tesis universitaria y luego completó 1,200 arequipeñismos para su publicación. Allí testimonia el aporte de muchos intelectuales de su época, de la labor de sus alumnos del Colegio Independencia Americana para la recopilación. Mostajo en sus obras, donde ha juntado muchos artículos periodísticos suyos, no alcanza ese número, sin embargo Juan Carpio Muñoz, en su Diccionario nos informa que de las 5,140 voces que comprende, 3,565 son arequipeñismos. Podría pensarme que el aumento es significativo para su popularización, pero todos los investigadores coinciden que la década de los ’50 significó en el siglo XX, una transformación social donde la ciudad, por causa de las migraciones andinas y la urbanización urgió a los campesinos a vender sus tierras y al cambio de uso, a pesar de las formas legales que lo prohibían.

2.6. Comparando los glosarios, libros y los diccionarios de Ugarte y Carpio Muñoz, nos percatamos de etimologías dobles.

Por ejemplo, *Cajllar* proviene del quechua *ccacclla*: partir, romper, según Ugarte, pero luego en un artículo donde incluye las *Expresiones familiares en Arequipa*, de José María Blanco, consigna el vocablo quechua *cakllay*, desquijarar y otro aymara: *kajlla*, con la misma acepción en el habla de los campesinos. Carpio Muñoz precisa aún más la doble filiación: del aymara, *qhllaqaña* y del quechua, *qaqllay*. Nótese la diversidad de grafismos en las transcripciones. Como este vocablo hay varios que incluimos como ejemplos de estas transmutaciones o inter–influencias lingüísticas.

Capo, del quechua *ccapu*, según Ugarte y a su vez, Carpio Muñoz indica, primero del aymara *q'apu*: leña y del quechua *kapo*, para el combustible a base ramas y troncos delgados o tola. Blanco nos dice *Ccapo* derivándolo de *kkapo*, quechua y q'apu, aimara.

Tacpi del quechua *tacpir*, tropezar, según Ugarte, que significa pisar torciendo los zapatos, es para Blanco voz quechua *t'akkpiy* y aimara, *t'ajpi*, patituerto, pata grande. Carpio Muñoz indica su forma verbal *tacpear*.

Blanco precisa que *Toncori* viene del quechua y del aimara *tonccor*, con la misma acepción: Gargüero o gaznate, para Ugarte, sólo del quechua *toncor*: tráquea que deriva en *toncorear,* coger por el cuello. Carpio Muñoz reconoce la doble filiación quechua y aymara, en *tonqori*. Pero en

cuanto al verbo *toncoriar* le agrega o precisa su semantismo, pues no sólo se refiere en sentido figurado, apretar el cuello, sino en matar a alguien ahorcándolo o cortar el cuello a un animal, igual que beber un líquido con apresuramiento o ansia.

La palabra tocra o *tojra*, proviene tanto del quechua, *ttoccyay*, como del aymara, *t'ocoriy*, que significa reventar, según Blanco. Ugarte, la deriva del quechua *tojra* al igual que Carpio, referida al terrón y en sentido figurado a la persona inútil o inservible.

Circa, del quechua y aimara, *sirka*: vena, y referido a las pepitas del ají o las venas del ají donde se insertan, para Ugarte es *sirca* y se asemeja a su étimo quechua, *sirca*; mientras que Carpio Muñoz, también consigna *sirca*, del quechua *sirk'a*, pero precisa que como arequipeñismo se refiere a la semillas o pepitas del rocoto o ají picante y no a la extensión del étimo que se refería a todas la venas o nervaduras de los vegetales.

Precisamente, al referirse a las peculiaridades del habla en Arequipa hay que detenerse en algunos vocablos, de uso popular, como *calincha* que Ugarte la deriva del quechua *ccarincha* y se refiere a mujer varonil. Carpio Muñoz corrige tanto el étimo como su significación al registrar su origen aymara *qalincha*, referida a niña vivaz, ágil, inquieta, que precisa, del uso popular, referido a la niña traviesa que gusta compartir los juegos propios de muchachos. Mostajo al corregir a Blanca del Prado consigna *calincha* para las niñas que comparten juegos masculinos y *linlicha* para las traviesas o lisas, recordando que se usaba también *linlichería* como comportamiento de la

linlicha. Para él los étimos de ambos términos provienen de voces quechuas, tal el caso de *linglincha*.

Huiñapu, según Blanco procede de quechua *huiñapu* y del aimara *wiñapu*, referido a la jora o maíz germinado para hacer la chicha; Ugarte lo consigna como *Guiñapo* o *güiñapo*, sólo del quechua *huiñapu* con la misma acepción. Sólo que en el caso de *guiñapo* habría una confusión léxica con el vocablo registrado por la Academia como andrajo de origen dialectal para *harapo*.

Referido a la picantería arequipeña, tan tradicional como chichería, encontramos el vocablo *Suysuna*, referido al colador en que se destila la chicha, según Blanco proviene del quechua, *suysuna*, y del aimara, *susuña*, pero que se ha hecho popular como *seisuna* y así lo registra Carpio Muñoz, sólo como quechuismo *suysuna*, precisando, que se refiere al sedazo de tela burda que se usa para colar la chicha cuando se la está preparando.

Huicho, para Blanco proviene del quechua y el aimara *wich'u*, cualquier hueso largo, que en Arequipa se precisa del carnero o un hueso sustancioso en caldos y chupes. Ugarte lo limita al quechua *huicho*.

2.7. Como estos vocablos hay otros donde los lexicólogos difieren tanto en la doble etimología quechua / aymara como en la acepciones o cambios semánticos posteriores, aparte de los sentidos figurados que adquieren con el uso, especialmente al referirse a personas, como en el caso de *Huicho* al referirse a las extremidades de una mujer flaca se le aplica: son puro *huicho*, por hueso. De un examen

comparativo hemos encontrados varios de estos casos, como *Liccha, sucho, ticti o ticte, tocta, taparaco, coyo, caroso, huishui, chihuanco, chipar, caito, chaloso*, *quepe o quepi,* etc.

2.8. Hay que indicar que muchos de los arequipeñismos también figuran como Peruanismos, registrados por Juan de Arona y por Martha Hildebrandt, como son los casos de caroso, *caito, cconcho, chascoso, chancar, chimbar, chuño, lloclla, quirco, tincar, chuma* (que en Arequipa tiene usos característicos) o *calapichar*. Pero hay que coincidir con nuestros estudiosos, Mostajo, Ugarte, Quiroz Paz Soldán y Carpio Muñoz, en que las particulares formas de uso y sus connotaciones lingüísticas los hacen propios del hablar campesino o *loncco,* porque sus matices adquiridos se extienden a dichos, sentencias o costumbres, cuando no objetos, cosas y personas. Son esta peculiaridades las que logran que muchos quechuismos nos parezcan más que pintorescos como *misquiriche* (tacaño), *pucuna* (tubo para soplar o agitar el fuego) *querqueri* (abogado o el que defiende sin título), *chajualla* (también aymarismo *ch'jwa*, por el perro chico y ladrador o persona bulliciosa) *tincuche* (enredos o maniobras, malos manejos), *socta* (seis dedos), *huaroclla o huarojlla* (charlatán o badulaque), *cotimba* y su acción *cotimbear*, mentira o embuste, *sencca* (nariz del toro o vaca), tutuma (cabeza), *pallapar* (aymarismo) rebuscar en los sembríos o hallar algo en forma colectiva, *charchuela*, *cospear* (*cospión)*, el imprescindible plato *chaque*, el *jayari*, y la *chaquena o la chuga*. Otros, en cambio van perdiendo vigencia como

collupar o collupiar (regar un terreno recién arado), *huacali*, que en quechua era llorón (*huaccali*) y aquí a veces es traposo o desmedrado. *Catatar* que proviene del quechua *ccatatay*: estremecerse y según Carpio Muñoz del aymara, *qatati*: arrastre, que como arequipeñismo es usado como arrastrar, aunque la Academia lo registra como quechuismo con el significado de hechizar o fascinar.

2.9. Precisamente, viendo la diversas de acepciones que se registran y dado que no sólo se trata de *indigenismos*, como decía Mostajo, sino también de *cholismos* o vocablos españoles corrompidos o dialectizados, mejor dicho amestizados, tenemos como arequipeñismos, por las connotaciones de la propia región en usos o aplicaciones, palabras como *catear*, *bofe*, *cascar* (de donde proviene el apelativo de *cascahuesos* a los arequipeños), *maleta*, *recova*, *embrocar*, *cuche* o *cuchi*, *angurria* y referidos a la culinaria y sus costumbres o nombres: *bebe, caporal, bajamar, soltero, diana*, para mencionar algunos. El voseo que suena anacrónico en nuestros días y para las nuevas generaciones, aún se cultiva en el campo, no es extraño escuchar *si vos lo decís*, aunque luego fue reemplazado por *queréis*, *podéis*, *sois*, etc., con la segunda persona en singular; dando lugar a anomalías o cambios fonéticos por elipsis o supresión en *querís, irís o podís*.

3. El problema mayor en cuanto a los regionalismos, en este caso los arequipeñismos, que han quedado ratificados por el uso particular y las significaciones que han modificado o cambiado los étimos de otras lenguas, es su

registro. Por tal razón todos los autores citados como pioneros, a los que hay que agregar Antonio Pereyra y Ruiz y Enrique Carrión Ordóñez, mencionados por Eusebio Quiroz, difieren en sus transcripciones porque es sabido que las lenguas aborígenes, de donde fueron tomadas, eran ágrafas y que los diccionarios quechuas o aymaras, tampoco concuerdan entre sí al convertirlas al alfabeto hispano por la diversidad de consonantes utilizadas, ya que sigue discutiéndose el número de vocales, que da lugar a confusiones. La respuesta es que la Lexicografía no es una copia o selección de vocablos, sino una disciplina, según Casares, de carácter utilitario, como arte de componer diccionarios. Para otros es una ciencia que además de la codificación del léxico, realiza una actividad cultural, por la información a los usuarios. Es más que una actividad teórica una disciplina dirigida a la práctica. El resultado, el diccionario es pues la puesta en práctica de la actividad teórica del lexicólogo. No son pocos los estudiosos que reclaman una especialización que no existe en nuestras universidades. Pero no podemos invalidar los esfuerzos hechos.

3.1. Comparando los esfuerzos terminológicos y terminográficos, que han empezado por un marco teórico sobre los términos, y de su aplicación para la elaboración de un diccionarios especializado, en este caso regional, porque se adapta a las necesidades fundamentales para el estudio de una vocabulario básico; nos encontramos con diferencias tanto en la significación, como en la aplicación, además de su especificación grafemática. Los ejemplos

más saltantes se refieren a las sílabas diptongadas /ua/, /ui/ que en los textos referidos aparecen precedidas de consonantes diferentes, /gua/, /hua/ o /wa/, según los étimos quechuas o aymaras, graficados en sus diferentes diccionarios o vocabularios. De esta manera, nuestros lexicógrafos estudiados consignan: *chihuanco*, (del quechua *chihuancu*) según Ugarte, especie de tordo, que Carpio Muñoz transcribe como *chiguanco* (del aimara *chiwanku)*, lo mismo que el femenino, aplicado la mujer flaca, que Blanco recalca como *chiguanca*, aunque resulta que está en desuso. *Guiñapo* (maíz fermentado), también es consignado como *Güiñapo*, pues la presencia de la consonante /g/ reclama diéresis. Blanco transcribe *Huiñapo,* (más cercano al quechua *huiñapu* que al aimara *wiñapu)*. Lo mismo sucede con *Huatacay* (del quechua *huatacai*) planta aromática de origen andino, imprescindible en la comida arequipeña, que Carpio Muñoz anota como *Watacay*, aunque Blanco nos acerca *Guacatay* o *huacatay,* que hemos escuchado alguna vez, y donde se ha trastocado la oclusiva palatal sonora /t/ por la también oclusiva velar sonora /k/.

3.2. Y es precisamente con el fonema /k/ que se presentan los mayores casos de discrepancias lexicográficas, pues la pronunciación quechua o aymara incluye fonemas difíciles de transcribir con el alfabeto español. La velarización del fonema y hasta su glotalización, es un problema que resuelven duplicando las grafías como en *coro* por *ccoro*, *casa* por *ccasa*, suponemos cuando el énfasis denota el tono peyorativo. Lo mismo sucede con *capo*, que también

se escribe como *ccapo*, para guardar correspondencia con el quechuismo *ccapu*, que en otro diccionario quechua aparece como *khapo*, mientras en aymara se consigna *q'apu*. Esto nos lleva a comprobar que un mismo fonema /k/ puede dar lugar a la trigrafía: *c* (delante de vocales abiertas, *a, o* y de la cerrada *u*), *k* o *q'* (suprimiendo la u, como en *q'epi*). En su posición intermedia causa el mayor número de vocablos digrafemáticos, Mostajo dice que el fonema oclusivo sonoro /k/, del quechua, se suaviza en español como /g/ es decir, también oclusivo, pero sordo, su ejemplo *chocni* (lagaña) se convierte en *chogni* o *chogñi*, (esta sería la explicación porque no decimos *Tacna*, sino *Tagna),* pero da la casualidad que el cambio se hace en éste y otros vocablos, no más suave, sino más áspero porque se prefiere el fonema /j/ que es fricativo y así tenemos vocablos trigrafemáticos como *chojni*, lo mismo que (siguiendo a Blanco, Ugarte, Mostajo y Carpio Muñoz) en *huaccho/huagcho/* y */huajcho*/, para huérfano. *Tacpi* o *Tajpi*, pisar ladeando los pies. Otro caso es *cacllar* donde el fonema /k/ se velariza más y da lugar a la escritura *ccacllar* del quechua y que en español, como arequipeñismo da lugar a *cajllar*, donde el acento no está en /k/ inicial sino en la intermedia. Lo mismo que el étimo quechua *huaroccl*la se convierte en *huarojlla* (charlatán) o la digrafía notoria en *lloclla* y *llojlla* (torrente u torrentera).

3.3. Otros ejemplos de dualidades grafemáticas para los lexicógrafos, son: según Mostajo el fonema lateral /l/ en quechua, pasa al español como vibrante /r/ dándole a la pronunciación un dinamismo distinto al étimo, como en

quelqueri y *querqueri*, que en Arequipa se usan indistintamente, aunque se prefiere el segundo para el tinterillo. El fonema fricativo/s/ acepta en español una digrafía *s* y *c* (delante la abierta /*e*/ y la cerrada /i/), por eso tenemos que *sirca* o *circa* se escriben, por igual, para designar la semilla de ají o del rocoto. Hay otras dualidades como en el caso de *ucumari* o *ucumare,* que proviene del quechua *ukumari*, oso, referido al disfraz y que como arequipeñismo se aplica tanto al callado o taimado e hipócrita, que otros también registran como hucumare/ *hucumari*/, donde la *h* no suena y puede ser una castellanización.

3.4. Desde el inicio de este escrito hemos precisado que todos los problemas de los arequipeñismos provienen de la oralidad, que al pasar a la escritura se apoyan en reglas o normas españolas, que a veces no resultan eficaces para las variantes planteadas por las lenguas aborígenes de donde provienen los vocablos regionales. Su mestización como adopción de registros populares no tiene en cuenta la unidad grafemática, porque depende de su forma de pronunciación, el énfasis y los referentes, seres o cosas, a la cuales se aplican. Mostajo al discutir algunos términos confiesa haberlos escuchado de esta manera o no haberlos oído con tal sentido o significado. Por ejemplo en el caso de Chajualla, nos dice textualmente: *Jamás lo he oído con el significado de "rapazuelo" que le da Ugarte, ni con el de "embustero" que le da L. Azar. Siempre lo he oído con los significados de bullicioso y de hablador*. Y como cita al mismo Ugarte, que lo deriva del quechua *chhajhua* : bulla, se da razón a sí mismo. Carpio Muñoz lo confirma

al aplicarse a personas. Como se trata de manifestaciones, Mostajo nos advierte: *Vese en este caso cuán analítica tiene que ser la percepción para captar el verdadero sentido de un provincialismo*. Esto nos exime de mayores comentarios, pues tiene varias disensiones con sus contemporáneos; pero valga la pena recurrir a otro dualismo. Y es el caso de *Cotimbear*: es mentir y no engañar, que sabemos viene del quechua *cotimba* (mentira) luego nos dice, que puede ser una transformación fónicamente de *jetimbear* por barquinar (dar tumbos o vaivén), que como arequipeñismo se aplica en la campiña, por ejemplo en la expresión: *Jetimbeó la burra*, a veces con el cambio de la vocal *e* por *i*: *Jetimbió*. Carpio Muñoz, en cambio distingue los dos vocablos y alude a su confusión, por su parte nos habla de *quetimbear* (o *quetimbiar*) como corcovear o encabritarse que también se usa como *jetimbear* (o *jetimbiar*).

3.5. De lo visto se puede deducir que los lexicógrafos pretenden una standarización de lo escrito apelando a normas o reglas españolas difíciles de aplicar porque se refiere a una codificación especial. Es bien sabido que el Habla, siendo individual o particular, según Coseriu, corresponde al *Hablar* que es espontáneo e inédito, frente a la Norma que es general y social. De tal manera que los informantes ejercen una fonética que no es ni española ni aborigen. Si se toma como referencia los diccionarios quechuas o aimaras, se trascriben las mismas dualidades, pues los registros fonéticos divergen porque en el sistema español el número de vocales y consonantes difiere de las

otras lenguas. Nuestros arequipeñismos son típicos por su oralidad y no por la escritura que pretende darnos cuenta de una pronunciación sin tener en cuenta los matices y variantes que se marcan o remarcan en cada hablante y en cada una de las circunstancias en que se manifiestan. En la campiña y entre los suyos se muestran naturales y frente a los citadinos o fuera de su medio se limitan o se autocorrigen. Asumimos que el hablar *loncco* es parte de nuestra identidad y de nuestra idiosincrasia. El voseo o el hablar cantado no es susceptible de llevarse al diccionario, aunque muchos estudiosos nos dan cuenta de algunas particularidades. Por ejemplo, la supresión de la letra *d* en terminaciones sustantivas o adjetivas como en *ado* o *ido*. Tal es el caso de nuestra emblemática flor, el *Texado* se convierte en *Texao*. Esta práctica es de origen andaluz, como testimoniamos: *queji'o* por *quejido*, pero entre nosotros, a veces se transforma, porque en el quechua sólo hay tres vocales y se confunde las abiertas medias con las cerradas, de tal suerte que a veces escuchamos *quejiu o queriu*. Otro caso es nuestro *lleísmo*, que tanto nos caracteriza porque nos suena a maravillas hablar del *llatan*, despreciando el *yeísmo* capitalino, pero en otros casos se agrega la *y* en medio de un hiato como es el caso de *Andreya* por Andrea o en verbos, *leyer* por leer. Igualmente se han destacado los cambios acentuales que se dan entre paroxítonas y proparoxítonas en alcanzáme, por alcánzame, aunque Mostajo la registra como oxítona, alcanzamé, pero nos indica que se produce efectos contrarios como hacer esdrújula una grave, caso de bótica y no botica.

4. De todo lo observado, los problemas lexicológicos y, fundamentalmente, lexicográficos, vemos que los arequipeñismos, por ser variantes regionales y por tener un origen campesino, están sujetos lo mismo que las lenguas a ciclos vitales, en función de sus usuarios o hablantes, y su vigencia o permanencia depende de su uso en la conversación diaria o el intercambio comunicativo. Y aquí radica la preocupación de los estudiosos, pues hay una pérdida evidente, por diferentes razones: sociales, como la desaparición del *loncco,* económicas, los campesinos pierden su status, porque la agricultura ha dejado de ser su gran ocupación, ante la expansión de la urbe, la campiña va desapareciendo. El factor educativo es también importante, los hijos de los agricultores escogen profesiones y tecnologías que nada tienen que ver con el agro, de este modo las nuevas generaciones van alejándose de la tradición, costumbres y lenguaje campesinos. Las nuevas migraciones andinas, hablantes quechuas o aimaras buscan ocupaciones, ya no en el agro, sino en el comercio u oficios manuales y para ello se castellanizan rápidamente y si guardan dejos o interferencias fonéticas o sintácticas, son las mismas que en toda ciudad afectada por el mismo fenómeno. Por lo tanto no inciden en la conservación o confección de nuevos arequipeñismos, es decir de fusiones lingüísticas. Además los hijos de los migrantes se suman a la adopción de nuevas palabras, generalmente del inglés por la influencia del cine, televisión o Internet. Mostajo, en 1940, decía que la fuente indígena ya se había extinguido, *porque no hay núcleos indígenas, con vida colectiva y también rural, porque ya ha dado todo y la clase directora ya no es agricultora*; aunque hay que

reconocer que hay fuerte influencia en la masa popular. Luego insiste en que *los tradicionales indigenismos y las corrupciones de voces castellanas están despareciendo rápidamente, por obra de la cultura (...) en cambio los galicismos y especialmente los anglicanismos nos invaden. Ya se encargará nuestra colectividad de fundirlos en la índole del idioma y de la grafía de éste*.

4.1. Si vemos las fechas de los trabajos citados, los del siglo XX corresponden a la década de los '30, cuando se confronta el regionalismo con los primeros atisbos de la modernidad. Blanca del Prado publica en 1933 "Cayma", dando lugar a un glosario (no sabemos si fue el primero), que Mostajo comentó y corrigió. Los estudios sobre los arequipeñismos de Mostajo se publicaron en periódicos entre los años 1934 y 1938. Precisamente en 1934, Ugarte sustentó su tesis, motivo de comentarios de Mostajo, L. Azar o Alguien, pero la publicó recién en 1942. Ugarte siguió estudiando el tema y los historiadores se refirieron a los arequipeñismos, en temas puntuales, lo mismo que algunos críticos o poetas en prólogos a los poemas o cuentos lonccos. Recién en 1999, acabando el siglo, Juan Guillermo Carpio Muñoz publicó su *Diccionario de Arequipeñismos*, en 3 tomos con ilustraciones muy arequipeñistas. No está demás, recordar que Blanco en 1837 ya había dividido su vocabulario en: Expresiones Arequipeñas, vocablos campesinos, utensilios de cocina y labranza, luego, utensilios de la chicherías; todo lo que han unificado Ugarte, Mostajo, Carpio Muñoz o Quiroz Paz Soldán.

4.2. El problema actual es la vigencia de nuestros regionalismos, pues en los estudios citados, desde el de Blanco hasta el de Carpio Muñoz, se anota en ciertos vocablos, la expresión: *en desuso*. Pero lo curioso es que esta clase de manifestaciones lingüísticas permanecen en estratos populares o campesinos y se filtran en la conversación diaria. Son los poetas *lonccos*, declamadores, artistas de teatro y algunas narraciones populares de corte costumbrista, los que conservan estos arequipeñismos, que se reafirman en las fiestas tradicionales o costumbres típicas como la picantería, la música o las peleas de toros, aparte de las danzas acompañadas de cantos populares como el Yaraví. Lo que queda por hacer es un estudio típicamente lingüístico y una investigación con estadísticas sobre los hablantes, la frecuencia de su uso y sus significados actuales o su remantización.

BIBLIOGRAFÍA

Arona, Juan De:

(1974) *Diccionario de Peruanismos*. (2 Tomos). Lima: Ediciones Peisa.

Carpio Muñoz, Juan Guillermo:

(1999) *Diccionario de Arequipeñismos*. (3 Tomos) Arequipa: Edit. Regentus.

Hildebrandt, Martha:

(1994) *Peruanismos*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Mostajo, Francisco:

Antología de su obra: Tomo II, Literatura y Folklore. Tomo VI: Historia: Crítica Historiográfica. Arequipa: Editorial Regentus. (Patrocinio Cervesur)

Quiroz Paz Soldán, Eusebio:

(1991) *Visión Histórica de Arequipa. 1540–1990*. Arequipa: UNSA.

(2001) *Entre la Décima y el Habla Popular*. (Presentación a: *Arequipa Genio y Figura, Poemario Loncco* de Antonio González Polar). Arequipa: Ediciones Cerveza Arequipeña.

Ugarte, Miguel Ángel:

(1942) *Arequipeñismos*. S.p.d.i. Arequipa.

(1985) *Las "Expresiones Familiares de Arequipa" del Padre José María Blanco (1837)*. En *Diglosia Linguo–Literaria y Educación en el Perú*. (Homenaje a Alberto Escobar) Lima: CONCYTEC.

La crítica literaria: jorge cornejo polar

Hace poco consignamos la frase de Wilde, que la vida no es justa, y es que los buenos al abandonar este mundo dejan tras de sí una estela de nostalgia para quienes supieron del magisterio, el único que vale, de la palabra y sus obras, de la amistad y el fervor por la lectura y la investigación. Jorge Cornejo Polar es de estos seres privilegiados que ha alcanzado una fama de hombre probo e inteligente y la gloria de un maestro que hizo de la literatura un territorio, un campo fecundo de signos que él enseño a descubrir y a enunciar con una autoridad que nacía tanto de su convicción como de su sabiduría.

Jorge Cornejo Polar será homenajeado en el mundo de las letras, desde la Academia de Lengua Española hasta la Universidades por donde paseó su indeclinable fe en que la cultura de un pueblo define mejor que nada el futuro de las generaciones que se suceden a lo largo del conflictivo camino que siguen al ingresar y luego egresar de la educación superior.

Cuando se habla de los estudios sobre la literatura peruana, al tocar el Siglo XIX, especialmente la corriente costumbrista, es obligatorio citar a Jorge Cornejo Polar como la mayor autoridad en el tema y es que él nos enseñó que en estas obras literarias se estaba definiendo el problema de nuestra identidad y que las búsquedas a lo largo de las décadas ulteriores ya estaba preludiada en el entorno social que rodeó sus creaciones.

Los trabajos sobre Segura, Pardo y Aliaga abren la investigación sobre Palma y luego M. Atanasio Fuentes y Ramón Rojas, para dar cuenta, utilizando el método comparativo, de influencias o interrelaciones con los costumbristas españoles o escritores franceses. A partir de ellos reconstruye el espacio social del costumbrismo y nos permite ver la modernidad anidada en la sátira política o la ironía sobre las costumbres que definen la esencia de nuestra peruanidad.

De allí era casi obligatorio que pasara a la revisión crítica de otra expresión, el indigenismo y que contribuyera a través de sus exámenes de Alegría o Arguedas a construir una certera interpretación de las obras y sus autores a la luz de las relaciones entre la temática, la sociedad, las pugnas sociales y una estilística apretada para tales casos.

Pero Jorge Cornejo Polar proyectó su metodología y su crítica a todas las esferas de la literatura peruana e hispanoamericana, de allí sus ejercicios analíticos sobre el "boom" novelístico o las poéticas particulares como la de Belli, gran amigo suyo a quien ha dedicado páginas memorables o poetas arequipeños a quienes reveló en sus dos antologías.

Jorge Corneo Polar fue siempre un hombre afable, de expresión pausada y de una amabilidad que confortaba y estimulaba la conversación y la bohemia. Interminable contador de anécdotas y citas de autores notables, robaba tiempo a sus múltiples tareas para diseñar sus recuerdos y dar consejos a quienes se preciaban de su amistad. Católico como pocos y conservador en política, sin embargo fue amplio en el diálogo y nunca trató de imponer sus criterios, sabía escuchar, que es un don que pocos tienen, ser discreto y mesurado. Si es verdad que no cumplió con algunos mandamientos no por ello se alejó de las escrituras, estas eran su vida, su modelo de honestidad y su guía para un buen hombre, título que pocos alcanzan y por eso perdurará en la memoria de los justos de corazón.

RETRATO DE UN CRÍTICO

Jorge Cornejo Polar representa mejor que nadie el inicio y el auge de la crítica literaria en Arequipa, primero, y en el ámbito nacional luego. Y nos estamos refiriendo a la crítica como oficio y como género ensayístico y no como la simple referencia crítica, de corte periodístico o revisteril, ni menos la opinión forzada de un intelectual o los juicios de los escritores que dedican a las obras de otros o de sí mismos.

La crítica como un ejercicio valorativo, como género y como un discurso sobre otro discurso, es lo que entendió Jorge Cornejo Polar, como una actividad constante dentro y fuera de los linderos académicos. Como dice Barthes, este metalenguaje, esta interrogación a un universo

de signos para encontrar un sentido que le permita elaborar su discurso, es lo que hizo desde sus inicios cuando en sus primeros escritos y luego en su revista "Creación" inauguró la crítica arequipeña de la literatura en base a su talento, su acertado juicio y el dominio del lenguaje que lo convertiría en un excelente prosista.

En este sentido diremos que viniendo de una familia de juristas y literatos, el camino casi natural fue el de la literatura, que según propia expresión sería el mismo, si es que le " fuese dado escoger". Viviendo en el mundo de las letras y de los libros, tal como recuerda las bibliotecas de su abuelo, el maestro y ensayista Jorge Polar, y su padre Salvador Cornejo, abogado y profesor de Literatura, su temprana vocación por la literatura nació de la lectura y el continuo contacto con la poesía y la ficción inmersas en ese mundo mágico que surgía de cada obra que casi memorizaba con una fruición que pronto se tornó en pasión.

Casi por tradición familiar estudió derecho y literatura en la Universidad San Agustín de Arequipa, pero sus tesis determinarían su vocación crítica y ensayística, pues los títulos nos precisan una constante que nunca abandonará a lo largo de su fructífera existencia; si no veamos los títulos: "La Ideas jurídicas del Inca Garcilaso", "Consideraciones sobre el teatro peruano contemporáneo", "Manuel Ascencio Segura y su teatro".

No sabemos si en su juventud escribió poesías, como su abuelo, que nunca publicó, ni si se asomó al relato, con el que parecía más habituado, pero quizás fue su estancia en Madrid como becario y la amistad que entabló con maestros como Carlos Bousoño que se jactaba de haber

agregado un rigor germánico a la Estilística de Dámaso Alonso y sus discípulos, pero lo cierto es que al ingresar a la cátedra en la UNSA se dedicó a la Literatura con todo el fuego y el dinamismo de su impostergable vocación. La docencia le permitió, además, entender mejor los universos literarios y culturales y así empezar diálogos fecundos con escritores nacionales a los cuales congregó en el célebre "Primer festival de Poesía Peruana" en 1957, cuando al lado del filósofo y crítico de arte Gustavo Quintanilla dirigieron el Instituto de Extensión Cultural. En esos años Jorge Cornejo Polar inició otra labor que lo signaría en el resto de su vida académica, tanto en Arequipa como en Lima, la de gran organizador y brillante disertador. No es pues una coincidencia que su hermano Antonio, como él, dedicara su vida a la crítica y que organizara el ya mítico Primer Encuentro de Narradores en Arequipa.

Es pues Jorge Cornejo Polar el primer gran crítico literario arequipeño, porque antes sólo encontramos algunos intentos en Francisco Mostajo, en notas de los poetas del Aquelarre, los comentarios egocéntricos de Alberto Guillén o los vitriólicos de Alberto Hidalgo. En el plano académico no podemos ignorar al escritor y crítico puneño Vladimiro Bermejo, a Manuel Suárez Miraval, al filósofo Enrique Azálgara Ballón, autor de un brillante ensayo sobre la poesía de Guillermo Mercado, ni menos a Oscar Silva quien inició una historia de la Literatura Arequipeña. Pero será Jorge y luego Antonio, quienes se dedicarán totalmente a la crítica, no sólo aplicando varios modelos, sino iniciando investigaciones y ensayos que abrieron campo a los estudios pormenorizados, profundos y eruditos.

Jorge Cornejo Polar, a partir de su Tesis Doctoral sobre Segura, se convirtió en el referente obligado y el más citado en cuanto al Costumbrismo y al siglo XIX. Él lo definió así: "El Costumbrismo es la primera literatura de Hispanoamérica independiente. Acompaña entonces el proceso de afirmación de las diferencias, de formación de la identidad, de consolidación de la independencia, de fortalecimiento de la nacionalidad. Y el costumbrismo es agente principal de búsqueda de nuestra propia expresión literaria".

Su primer libro, "Sobre Segura" (1971) se convertirá en el punto de partida de su investigación que se extenderá en otros ensayos: "Felipe Pardo y Aliaga, el inconforme" (2000), "El costumbrismo en el Perú, estudio y antología de cuadros de costumbres" (2001), además de innumerables artículos aparecidos en periódicos y revistas especializadas. Como vemos, el universo ensayístico de Jorge Cornejo Polar se inició con el primer mestizo peruano el Inca Garcilaso de la Vega, continuó con nuestro gran vate, Mariano Melgar, y se extendió a nuestra literatura republicana iniciada por Palma, Segura y Pardo, para continuar a lo largo del todo el siglo XX. De esta forma sus ensayos nos revelaron sus juicios precisos sobre el indigenismo, Ciro Alegría o Arguedas, especialmente. Impactado por el "boom" de la narrativa latinoamericana, pronto volcó en la cátedra y en sus ensayos sus impresiones críticas, colaborando con el debate surgido y la afirmación de la originalidad y la universalización de nuestra literatura. Esta es la faceta más importante del crítico, no ser sólo un descubridor de valores ocultos en la literatura del pasado, sino en el augur o profeta de la nueva

literatura, la que se va haciendo cada día y que el estudioso es capaz de captar en toda su plenitud. Jorge Cornejo Polar fue un maestro y amigo no sólo en la cátedra sino en la vida misma, por eso fue descubriendo o confirmando valores literarios, tomemos algunos ejemplos, la novela de Edmundo de los Ríos, la poesía de Alberto Vega, Raúl Bueno, Omar Aramayo, Walter Márquez, Oscar Valdivia, Oswaldo Chanove o el teatro de César Vega. Y esto es lo importante del crítico, saber que su valoración previa ha ido consolidando el juicio posterior en torno a los jóvenes autores que ponderó en los estudios previos a sus dos antologías sobre la Poesía Arequipeña y en los artículos o prólogos que escribió certeramente.

De sus aciertos críticos podemos mencionar, además, los juicios sobre Hidalgo, Atahualpa Rodríguez o Guillermo Mercado para citar unos pocos. Pero es ejemplar la voluntad suya para revelar a un poeta como Juan Gonzalo Rose y los estudios sobre Carlos Germán Belli, a quien supo valorar tempranamente, pues su primer artículo fue fechado en 1964 sobre los primeros "Poemas" de Belli, en 1958. Así se fue gestando lo que sería uno de los mejores estudios sobre el poeta, "La poesía de Carlos Germán Belli. Una aproximación" (1994) en el prólogo a "Antología personal" (1998).

Su carácter tranquilo y su trato afable, además de los profundos conocimientos sobre literatura, y cultura posteriormente, quedan grabados en la mente de quienes lo vieron en los innumerables eventos, sean congresos, simposios o coloquios, tanto nacionales o fuera de nuestras

fronteras, a los cuales acudió con ponencias registradas en muchos libros.

Arequipeño como pocos, no sólo genealógicamente, ya que aquí vivió gran parte de su vida, especialmente los mejores momentos de juventud o plenitud y los 20 años de catedrático. Su bonhomía y su predilección por la bohemia artística, dejaron amistades imperecederas y huella indelebles para el resto de su vida. Muchos de sus discípulos fueron sus grandes amigos, porque con ellos compartió sus ansias de vivir, la alegría del esparcimiento, libros y diálogos inolvidables. Supo gozar de la existencia, con un epicureísmo que podríamos llamar, paradójicamente, sano, porque no hería a nadie; y dar mucho más que recibir con el credo evangélico que venía de su fe cristiana. Fue pues contradictorio en muchos aspectos vitales, como lo es todo artista y Jorge Cornejo Polar fue uno de ellos, inmerso en la cultura y la erudición, pero fáustico, si cabe el término en la doble pasión, por el saber y los misterios de la vida más allá de los libros. Por eso será siempre recordado, además de erudito, como un hombre bueno, un gran amigo y mejor persona. Pocos hombres alcanzan estos títulos.

Si hay otra vida y en ella los buenos recobran el paraíso perdido de la religión, Jorge Cornejo Polar estará allí con toda seguridad y si como dice Sartre el infierno está aquí, en los otros, allí seguirá aquel intelectual falso, colega y coetáneo suyo, consumido por la envidia, por no haber llegado hasta donde llegó Jorge, quien al enterarse de su deceso, habló despectivamente a sus alumnos sobre el Jorge disoluto (utilizando un eufemismo). Este personaje

que nunca logrará un reconocimiento como el que ahora concita nuestro maestro a nivel local, nacional e internacional, ignora que el humanismo de un ser radica en aquella sentencia de Horacio:

> El sabio no es ya sabio y el justo ya no es justo,
> si el amor que a la virtud profesan es exagerado.

Un gran hombre como Jorge Cornejo Polar supo más de la amistad que de enemigos, porque supo brindar confianza en sus interlocutores, incluso en sus adversarios ideológicos que terminaron siendo sus amigos. Por eso recuerda a quienes le brindaron su amistad en los 9 grandes encuentros que organizó en la Universidad de Lima, aparte de los realizados en Arequipa, como el de la ILA. Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce, Edoardo Sanguinetti, Gonzalo Rojas, Salvador Garmendia, José Emilio Pacheco, Almudena Grandes, José Hierro, Ana María Matute, Carlos Mosivais, etc., son una mínima parte de las grandes personalidades que le brindaron calidez y amistad a un intelectual, que además de sus relaciones contó con gran imaginación para convocarlos y departir con ellos el poder de la palabra y la magia de la buena literatura.

Su prosa pulida y sus juicios certeros serán extrañados por quienes accedan a la crítica, por eso sus enseñanzas se extenderán a través de sus escritos y el recuerdo de su afable figura.

Si hubiera que escribir una frase, más que como epitafio, tendríamos que parodiar lo que el historiador Tito Livio dijera acerca de Catón:

Tan flexible era su espíritu y tan apto para todo,
sea cual fuere la labor que emprendiese,
para ella semejaba nacido.

Poesía y filosofía: enrique azálgara

> Deseo, pues, que llamemos bienaventurado al hombre que no tiene por mal o por bien sino el tener el ánimo bueno o malo; y al que siendo venerador de lo bueno y estando contento con la virtud, no llegan a ensoberbecerle ni a abatirle los bienes de la fortuna, y al que no conoce otro bien mayor que el que se puede dar a sí mismo, y al que tiene por sumo deleite el desprecio de los deleites.
>
> **Séneca**

El destino de los hombres notables es imprevisible, muchas veces increíblemente injusto, porque se confunde entre la persona y el hombre en sí mismo. Hay personajes inolvidables para quienes se amoldaron a su espíritu y le reconocen una maestría incontrovertible, mas son también proclives al olvido por quienes conociendo sus virtudes y cualidades desconocen la palabra gratitud y se dejan llevar por la presentización de sus estrechos moldes intelectuales. Este es el caso del MAESTRO (las mayúsculas no son una gratuita forma de reconocimiento, sino los moldes culturales amplios entres los cuales se movió siempre) Enrique Antonio Azálgara Ballón cuyo reciente deceso ha pasado desapercibido entre los claustros agustinos, por los cuales desplegó su magisterio académico, su bonhomía y esa indudable cualidad personal y su nobleza, tal como rezaban los antiguos para definir al *gentilhom-*

me (galicismo más específico que la traducción lineal de Gentilhombre, nobiliario).

Pero Don Enrique, como lo llamábamos sus discípulos y luego amigos, es más que un agustino, aunque haya paseado allí su talento y vocación en tantos cargos que culminaron en el Rectorado, precisamente en un periodo crucial y tormentoso para la Universidad y el porvenir de la Humanidades. Siendo él, precisamente, un humanista en toda la extensión del término, abandonó su tranquilo puesto de vigía y bajó con la decisión de los grandes hombres cuando piensan poner el hombro y la mente para luchar por lo que siempre se ha amado y respetado, aun a sabiendas que podía ganarse desafectos, desilusiones y mediocres enconos que nos resultan increíbles hoy, cuando vemos que las autoridades en diferentes esferas clausuraron su memoria. Porque Don Enrique pertenece a Arequipa, a la ciudad entera, que nos recuerda que a través del Concejo Provincial impulsó la Biblioteca Municipal (como también la Agustina, especialmente en Humanidades), estuvo en la Fundación de la ANEA, en tantas entidades culturales, así como últimamente, nos consta su dedicación, en el Municipio de Yanahuara, del cual ha sido vecino ilustre.

¿Por qué entonces el silencio afrentoso en vez del público fervor? Teniendo tantos amigos y discípulos de varias generaciones y que sepamos ningún enemigo notable, los últimos años de su vida los pasó haciendo el bien que podía y repartiendo lo más valioso de un ser, su amistad

y los servicios de su talento y sabiduría. Muchos de los jóvenes que lean estas líneas apresuradas, se preguntarán el por qué del tono nuestro de pesar más que el laudatorio obligado de otros homenajes, entre los cuales no participa, lamentablemente, su *alma mater*. Esto nos lleva a reseñar a nuestro maestro y amigo entrañable. Como dato curioso, cuando otro amigo, Dante Zegarra culminó su *Diccionario de Personajes Arequipeños*, había omitido el nombre de Enrique Azálgara, reclamamos, porque en los fascículos de *Arequipa al Día* figuraban tantos con menos méritos, se nos hizo caso y apareció una Addenda donde escuetamente se le rindió el tributo merecido, aunque tardío. Esperamos que también se repita la historia, aunque resulte para la familia, inoportuna, sin el brillo de lo sincero y espontáneo.

Enrique Azálgara estudió en el Colegio Deán Valdivia y en la Universidad San Agustín, graduándose como Bachiller en Derecho y Doctor en Letras. Sobre estos datos escuetos de aquel Diccionario, nos permitimos ampliar nuestras impresiones y experiencias. Cuando ingresé a San Agustín, como una suerte de destino, me crucé con él y al momento supe de su bondad y comprensión, en uno de los exámenes escritos, uno diario, que duraba casi toda la mañana, por inconvenientes en mi trabajo llegué tarde un día y Mauro Rivera que controlaba el aula, no me dejó ingresar, sentí que el mundo se venía abajo, faltaba tan poco. Providencialmente hallé un señor, alto, de expresión amable y me dirigí a él. Cuando supo mi caso, me acompañó a la clase y me hizo dar el examen. No sabía quién era, por eso grande fue mi sorpresa cuando lo volví a encontrar como mi maestro de *Introducción a*

la Filosofía. Las clases eran inolvidables, no sólo por su profundo conocimiento, sino por la soltura y capacidad didáctica, amén de la empatía que irradiaba. Nuestros apuntes eran valiosos, porque su Curso Mimeografiado era comercializado por un curioso personaje universitario que los distribuía sin cambiar los esténciles ni la tinta, por lo que no podíamos leerlos. Pero fueron tan claras sus exposiciones que nunca hicimos caso de las benditas copias, lo que por supuesto no era culpa del catedrático sino del comerciante. Con el tiempo pude conocerlo mejor y leer su trabajo de tesis sobre Vallejo, notable por supuesto y el texto imprescindible para la crítica arequipeña sobre la poesía de Guillermo Mercado. Don Enrique era muy amigo de todos los grandes intelectuales de aquella época como César Atahualpa Rodríguez, Mercado, Manchego, filósofos, médicos, escritores, pintores, etc. colegas universitarios muchos de los cuales fueron sus alumnos. Fue testigo de muchos cambios sociales, del paso de generaciones diversas que pugnaron el poder político fuera y dentro de la universidad; se mantuvo siempre por encima de las ambiciones y afanes de notoriedad.

Enrique Azálgara ha estado entre las orillas de la Filosofía y la Literatura, inmerso en sus aguas y ha salido airoso, tanto por su carácter como por su talento. Si algunos piensan en fronteras, convendría recordar que el texto trascendental de la filosofía pre–socrática de Parménides era un poema épico, lo mismo que *De Rerum Natura* de Lucrecio, estaba escrito en hexámetros, a la manera de los poetas griegos; ni menos los 7 poemas de Heidegger (*Hombre, verdad, ser/Replican desde el ascenso/Su esencia para el rehuso,/En el que se prestan)… (No conocemos metas/Y sólo somos un camino/No necesitamos a muchos,/A quienes desde hace tiempo ya devoró/El afán de hacedurías*).

Su vocación de maestro se mantuvo intacta toda su vida, aun retirado de la docencia universitaria, siguió trabajando a pesar de algunos penosos viajes, también sacrificó su vista ordenando archivos, igualmente entre Lima y Arequipa. Pero esta vida llena de azarosas circunstancias no lo arredraron, sino estimularon para desplegar su voluntad de servicio y sacrificio. Se puede decir que ha tenido una vida plena y que no ha buscado la gratitud sino es merecida, en cambio ha brindado su amistad sin otro estímulo que el de saberse realizado a través de la enseñanza espontánea en sus conversaciones amenas y sabias. Cicerón decía que *la amistad no es otra cosa que el completo acuerdo de todas las cosas (…) humanas, justamente con la benevolencia y el afecto*. Y se preguntaba *si, excepto la sabiduría le ha sido concedido al hombre (…), algo mejor que esto*. Y este fue el mayor bien de Azálgara. Quizás muchos no sepan de la amistad que trabó con Pablo Neruda, quien elogió sus versos que nunca quiso editar por su sentido autocrítico que era también una especie de pudor literario, como si se tratase de alguna debilidad juvenil. Nunca fuimos de la misma idea y siempre traté de instarlo a publicar sus trabajos críticos y de creación. Tal vez fue fiel a su credo, en ese pequeño, pero valioso escrito sobre el "Naturalismo Poético": *La poesía no es comunicación de algún contenido mental, ni de la vivencia o contemplación de éste, como Elliot o Bousoño lo suponen, es, simplemente, expresión, expresión necesaria. No se dirige a nadie, se dirige al poeta mismo. Es probable*

que el poeta la publique para que sea leída; pero esta lectura por parte de otros no es condición para que la poesía sea creada; al contrario, cuando se escribe para otros, la creación se rebaja y denigra. Eso sí, la poesía, suscita y sugiere a quien se ponga en contacto con ella, así sea su propio autor. Estas frases condensan su *Arte Poética*, que resume filosofalmente: ***En poesía no rige el deber ser***.

El Maestro Azálgara fue también escéptico frente a los homenajes, no porque desconfiara de la sinceridad u oportunidad, sino porque para él el mejor testimonio era su trascendencia en la vida cultural, en la memoria de quienes supieron apreciarlo. Era no sólo amable, sino alegre, con un espíritu muy arequipeño, ingenioso, satírico y a veces con marcada ironía juguetona, desde que lo conocimos gozamos de sus frases precisas, de los apodos, de la chispa inmediata; como también de la rotundidad de sus frases. Arequipeño hasta el tuétano, le gustaba el Yaraví, la picantería y la tertulia donde lanzaba sus dardos picarescos sobre sus amigos entrañables y recibía otros con la coraza de su buen talante. Esos torneos verbales son inolvidables y debió extrañarlos a medida que sus contertulios fueron desapareciendo. Fue testigo de la mejor época de nuestra Arequipa eterna y nunca dio su brazo a torcer por recrearla, por tratar de preservar su memoria e ir descubriendo a las demás generaciones situaciones y personajes que se van perdiendo en la memoria colectiva. Si pudiéramos aplicar la dualidad de Nietzsche /Apolíneo/ Dionisiaco/, diríamos que Azálgara fue un espíritu Apolíneo por su integridad, el racionalismo en sus acciones, respeto por las normas, la armonía y la corrección en

las formas, hemos sido testigos de ello cuando corregía documentos ajenos y precisaba el estilo. Pero también Dionisiaco, por su vitalidad, la voluntad, la espontaneidad y cierta pérdida de la individuación cuando se dejaba llevar por el desborde emocional y lo festivo. Pero estos opuestos se dan dentro de uno, en Azálgara se completaban con el estoicismo senequiano cuando aceptaba con serenidad los embates de la vida y la fortuna; mientras que por otra parte llegaba hasta el epicureísmo sabiendo que el límite entre el placer y el dolor era su meta precisa.

Azálgara demostró que ser filósofo no es sólo enseñar Filosofía, recitando o citando profusamente a pensadores de todo el mundo, sino, fundamentalmente, filosofar y eso lo hizo a lo largo de su fecunda existencia. Como buen pensador, cimentando su vocación por la creación poética, hizo de la crítica un ejercicio de reflexión y un estilo sobrio con una expresión medida, clara y estética, cosa difícil de lograr. Cuando analiza el *Dolor y Nostalgia en la Poesía de Vallejo*, se pregunta cómo lo haríamos en cada momento de nuestras vidas llenas de convulsiones y agotamiento: ¿Con qué mano el poeta se cubriría los ojos para no ver la compleja vida, su desorganización monstruosa, sus caudales de sangre y de tiniebla, su dolor oceánico? Observa los cruces entre el dolor personal y universal del poeta, cómo va pasando del *sufrimiento amatorio* a los tipos del dolor personal: el familiar y el físico. Pero luego afirma que el dolor universal tiene dos modos de ser: social y cósmico, para el primero cita versos referido al lugar geográfico o la exhortación a los miserables llenándose su voz *de fuerza, de optimismo y de ciega esperanza*, con una *fe mesiánica en el porvenir*, igualmente se refiere

al *Libro de Job* y los *Salmos* de David: *Las necesidades más premiosas, los más agudos dolores, en entrañas y famélica jauría se disputan la vida zarandeada de Vallejo: de allí la elocuencia del acento*. Otra forma del dolor social está en los versos a la República Española, por eso Azálgara nos deja un párrafo de extraordinaria precisión: *La razón de este canto está en su fe política. Pero crease verdad que la pasión, política, no atenúa el carácter humano que prevalece en el verso de Vallejo; por el contrario, estimula el amor al hombre y en lugar de esfumar el sentimiento humano, lo alimenta, vigoriza y enciende*. Si queda alguna duda sobre la ideología progresista y comprometida de Azálgara, estas líneas serán suficientes. En cuanto al dolor cósmico, según él es *el cultivado con más ahínco y representativo del dolor* en la obra vallejiana, *surge temprano en "Avestruz" (viejo símbolo de la voracidad) bajo la forma del dolor de vivir* y eso lo lleva a un *tormento pesimista* y de este trance al *naufragio en el derrotismo abismal.*

Al referirse al *Sentido y Motivación de la Poesía de Guillermo Mercado*, empieza confrontando a Pirandello y Goethe para darnos esta valiosa reflexión: *La razón hace significante el hecho, le da sentido y lo incorpora a la existencia humana. Pero, dando un paso más, podemos afirmar, indubitablemente, que el hecho y la razón, que el ser y el pensamiento serían dos adanes de barro sin la energía vital de la palabra*. Y luego al aplicar esta extensión filosófica, refiriéndose a la poesía de Mercado la extiende de una manera más concreta y vital: *La palabra da vida al pensamiento, le anima, le hace caminar, le hace cumplir su fin. La palabra es la moneda que nos permite*

comerciar con el hombre y con el mundo. Y cuando ella asume la belleza es arte, o, mejor, es literatura, mejor aún, es poesía. Como vemos, su preocupación mayor fue la palabra, no en sí sino como la base del entendimiento y de la creación, dos vertientes de una misma fuente, el pensamiento. Esto fue reafirmado por Pascal: ¡Como si los mismos pensamientos no formasen *otro cuerpo de discurso por una disposición diferente! Así también que las mismas palabras forman otros pensamientos por su diferente disposición. Las palabras diversamente ordenadas producen diversos sentidos, y los sentidos diversamente ordenados producen diferentes efectos*. Últimamente nos dejó libros y poemas de Alberto Guillén dándonos la idea de una reivindicación de ese poeta enorme como su Ego, pero de una calidad innegable.

Si aplicamos la vieja sabiduría, repetida en el evangelio: *Al hombre lo conoceréis por sus hechos*; y nosotros agregamos por su palabra (repetirla es su mejor elogio, sentenciaba el propio Azálgara) entenderemos que el Maestro, que nos ha dejado, era un ser valioso como pocos, ***un hombre bueno*** (cosa que se repite a menudo como un cumplido o panegírico, en este caso como constatación de una especie humana en extinción), que alternó la filosofía con la creación y la crítica literaria con la naturalidad de los grandes humanistas. Su poesía, que quizás no conoceremos totalmente, por su deseo de no mostrarla, tiene rasgos saltantes, que hemos podido comprobar debido a la gentileza de otro filósofo, el Dr. Zevallos Vera que nos alcanzó unas publicaciones universitarias de los años 42 y 43 del anterior siglo, de allí extraemos este fragmento:

Esta noche en que el alma se ha llenado de sombras
Y el viento como un ciego tropieza en los tejados
Contemplo la amargura de las horas pasadas.

En tanto, el agua tiene no sé qué de extraño llanto,
Los cerros se desbordan como dantescas olas
Y se revuelven sordos los sidéreos espacios
Y parecen morirse de horror todas las cosas.
(*Nocturno de Desolación*)

No podemos cerrar esta nota sin recurrir a él mismo, refiriéndose a la vocación creativa y alertando sobre los juicios posteriores y termina con la rotundidad del desafío, tan proverbial como coloquial que lo definía y nos hizo sonreír tantas veces:

En otras palabras, así como al ave no se le puede enseñar a ser ave, al poeta no se le puede enseñar a ser poeta. Es probable que la sociedad tenga derecho a sentenciarlo a muerte (y aún cuenta para ellos con críticos y verdugos); pero jamás podrá invocar el derecho de dirigir su producción poética. ¿A ver*?*

Poesía e historia: eusebio quiroz paz soldán

Cada hombre es una humanidad, una historia universal
Michelet

Eusebio Quiroz Paz Soldán es ya parte de la historia de Arequipa, no sólo un hijo ilustre, sino un acendrado estudioso, preocupado por definir nuestra identidad y defenderla a ultranza como personaje de una gesta que rescata nuestros valores y los enaltece a la luz de la historiografía moderna. Un notable personaje que ha recibido los merecidos homenajes, un hombre agradecido a sus maestros, a quienes recuerda con la emoción digna de encomio, amigo de todos, recordado y reconocido en los círculos nacionales: dos nombres se nos vienen a la memoria urgentemente, Jorge Basadre y Alberto Flores Galindo, porque la enumeración de otras personalidades podría ser incompleta. La amistad con muchos colegas suyos es proverbial por su buen talante y desprendimiento, de la misma manera que sus numerosos alumnos con los que guarda lazos de estima y respeto. Su trayectoria académica y personal está nutrida de recuerdos y evocaciones, fue profesor visitante en universidades europeas como Alemania, Inglaterra y España (en el país vasco), así como en Chile, nada menos, pues muchos de sus es-

tudios versan sobre la guerra que tuvimos con dicho país, de hecho asumimos que su postura académica estuvo por encima de las rencillas aún existentes. Lo insólito fue su estadía en Japón adonde llevó sus reflexiones sobre la confrontación de culturas y la común tarea de preservar el pasado por encima de los avances tecnológicos que han creado una deshumanización en el hombre de la post-modernidad. Estando en Lima junto a él en un Congreso Internacional, un colega de gran categoría me preguntó por qué razón Eusebio no había sido nombrado en el nivel más elevado de nuestra universidad, convinimos que tenía capacidad y voluntad de servir para elevar el decaído prestigio de nuestra casa de estudios, pero también fuimos conscientes que los cargos nunca se dan a los que los merecen, sino que la mezquina forma de hacer política encumbra a muchos incapaces, hábiles en la intriga y el oportunismo por el poder. Compartimos la opinión generalizada, que se desperdició a un gran talento, que apartándose de su estudios hubiera traído dignidad y moralidad, que tanta falta hacen hoy en día. Él piensa que un veto latente lo apartó de las elecciones, puede ser, pero los actores de la primera época ya no son los mismos, por lo menos ya no ideológicamente.

Conocí a Eusebio Quiroz en la Facultad de Letras de la "UNSA", cuando ingresé, estábamos en bandos políticos contrarios, él era democristiano y yo de la izquierda, sin embargo eso no impidió que con el tiempo fuéramos amigos, a pesar que la lucha política en aquellos tiempos fue bastante fuerte y se amenazaba con tachas a los que no coincidían con el bando ganador. Él mismo recuerda estos momentos ingratos en su esbozo autobiográfico in-

cluido en su *Obra Histórica de Arequipa*. Sin embargo, por mi afición a la música había conocido a su familia en la Sala Beethoven, su papá, su mamá y su hermana, con quienes también hicimos amistad. Pero hubieron otros motivos que nos acercaron, primero, fue su talento como actor teatral. Como él recuerda, *formaba parte del elenco de Teatro de la UNSA, dirigido por Carlos Gassols*., después de un curso que el actor y director de Lima dictara con mucho éxito en Arequipa. En aquella época como resultado de este surgimiento teatral, brillaban el GUTE dirigido por Mejía Bejarano y el elenco de Pancho Miranda. Eusebio participó en diversos montajes, tanto como obras de Chejov y de Dragún, nos consta porque alcanzamos a verlo en la singular puesta en escena de *Túpac Amaru* de Osvaldo Dragún, donde interpretó al Obispo Moscoso y compartió las tablas con Antonio González Polar, quien tuvo el rol de Arecche. Otras apariciones suyas en la escena fueron en las obras de Alejandro Casona: *Los árboles mueren de pie* y *Prohibido suicidarse en primavera*., que aquella época eran muy representadas con éxito; igualmente Anton Chéjov era otro autor que invitaba a recrearse con comedias cortas notables como *El Duelo* o *El Oso* y *El Aniversario*, uno de sus éxitos más notables fue el monólogo, *Sobre el Daño que hace el Tabaco*, también del dramaturgo ruso, que aplaudimos entusiasmados; de la misma manera como se descubrió a un autor inglés Prietsley; tampoco podemos olvidar su participación de *El Médico a palos* de Fernández Moratín, basada en *El Médico a la fuerza* de Moliere o el excelente drama corto de Eugene O'Neill, *Antes del desayuno*. Demás está decirlo, pero Eusebio se lució en estos dramas o comedias en

papeles tan variados como bien resueltos. Fue una especie de Edad de Oro del teatro en Arequipa que luego despegó en otras esferas sociales y nuevos grupos. Pocos han prestado atención al histrionismo, la vocalización, la modulación de sus frases y el desplazamiento escénico que le sirvieron para brillar en tantas puestas en escena. Luego otra faceta que debemos, en mi caso sobre todo, resaltar, es la de poeta; en el prólogo de su libro *Poemas*, Antonio Cornejo Polar dice, entre muchas cosas: *Eusebio Quiroz es un hombre afanoso. Le inquieta el arte –actor desde años, poeta ahora– y gusta de sus caminos, tal vez más como peregrino que como habitante…Una poesía, pues, que se enraíza en la vida, una poesía documental, si se quiere, en la que se expresa la propia aventura psíquica, los internos aconteceres. Ligada a la vida del poeta como un correlato verbal de su existencia*. En otra parte lo define: *Eusebio Quiroz, poeta joven, sentimental e intimista, en tono menor y coloquial, hace sus versos con amor*. Y después de analizar su temática, concluye:.. *espero haber glosado lo más saltante de la poesía de Eusebio Quiroz, y haber dejado en claro sus auténticos aciertos de hoy y las fecundas posibilidades que, desde estos poemas primerizos, se proyectan hacia el futuro*.

En la revista HOMO, Jorge Cornejo Polar publicó un artículo: *La Nueva Poesía en Arequipa*, donde analiza varios temas en diferentes poetas, por ejemplo en "La idea de la Poesía", escribe: *En el libro, "Poemas" de Eusebio Quiroz hay un retrato del poeta (en la composición así titulada). Dirigiéndose s un vate imaginario, representante, sin duda alguna de todos los de su especie, Quiroz le dice: "Seguirá viviendo para los demás" como aludiendo*

a que es parte indispensable del ejercicio de la poesía la entrega generosa al mundo y a los hombres. Y precisa en seguida: "Puedes hacerte/ más inmenso cada día" porque, interpretamos, en ese vivir cada día, por medio de la lectura en el espíritu de un número cada vez mayor de hombres, enciérrase una ennoblecedora posibilidad de engrandecimiento. Interpretación que se confirma líneas abajo cuando se lee que los escritos del poeta están "hechos de flores/ y de hierros/ para todos los hombres de la tierra"./ Pero algo más interesante todavía, Quiroz se pregunta en qué "destierro" habrá encontrado fuerzas el poeta para escribir "amor, paz, tristeza, hombre, dolor", ennumeración a la vez de los temas de toda auténtica poesía y de los de su obra propia los cuales, según esto, sólo son hallados en medio del destierro, palabra bellamente connotadora de soledad, exilio, apartamiento. La consideración que Jorge Cornejo Polar brinda a este tema es muy sugerente y precisa, sin embargo nos llama la atención que al referirse a "El Tema del Amor" solamente consigne esta frase: *Por extraña coincidencia en los "Poemas" de Eusebio Quiroz las varias composiciones de amor lo son también de ausencia*, quizás porque le resulta muy que evidente que así sea. De la misma manera procede en la "Presencia del mundo físico", *En su turno Eusebio Quiroz inscribe su palabra en esta letanía del paisaje, especialmente en una composición ("Poemas", pág. 26) que encierra un arraigado anhelo de comunión entre el hombre y el mundo: "La naturaleza es todo/ tú / yo/ y todos los demás"*. Y lo deja de lado en "La Dimensión social" y el "Tema del hombre". Demás está decir que las opiniones de los críticos son valiosas y

testimoniales porque fueron escritas, una antes de su publicación y la otra, inmediatamente después. Por nuestra parte agregamos a estos juicios, el propio, escrito ahora sin haber releído estas apreciaciones.

El libro que publicó con el genérico título, *Poemas*, explora sus vivencias y anhelos a través de una amatoria plena de giros y evoluciones rítmicas, que van más allá de la sencillez y el léxico medido, pero sugerente, hacia las imágenes de gran belleza que muestran al poeta urgido por una pasión amorosa y la de encontrarse a sí mismo en su arte. Así, a partir de una comprobación: */ Para llegar aquí/, comprueba su trasformación por ambos móviles, / Ahora/ soy otro/ he salido de mí/ para entrar/ en el confín/ de mi propia soledad/ y conocerla/ para quitarle/ esa capa misteriosa/ con que se cubre/*. Estos versos de arte menor, poblados de consonancias, le dan el ritmo de un lánguido romanticismo, que se despliega entre goces y pesares, dudas e ilusiones./ *Ahora contamos/ por las sombras/ y medimos el sol/ por el silencio/ y la preocupación/ de ese algo/ que pudiera ocurrirnos./ Y no es oscuridad/ entre tus ojos/.../ Yo le puse otro nombre/ a este dolor oculto/ que llevaba por dentro/ ahora le llamo/* ***melancolía***./ (el subrayado es nuestro) La espiritualidad de su formación y credo parece vacilar ante el amor, por eso quiere despojarse del vestido material, porque su espíritu solo, que habita el estrecho recinto de las cosas, lo impele a buscar imágenes en lo inmaterial, como consecuencia de esta lucha interna, nos indica/ *He regresado/ de mi antigua/ agonía de fe/ me he sumergido en el día/ para traer la imagen/ de mis sueños/ atrasados/,* si apeló a una rebelión, ahora exclama: */Soy una esperanza/ expuesta/ a la luminosidad/ de todos los soles/ y a la rotación/ de todos los tiempos*./ En un momento parece vacilar, cuando habla de tu sombra pasando el muro, que es más alta, erguida, dolorosa y fuerte, al sentir la suya va decreciendo, termina así: / *Estoy buscando/ otro muro/ para reflejar mi sombra/ y no lo encuentro/ estoy cansado y sordo/ ya no puedo escribir*./ Si pudiéramos elegir un poema que compendie este *Nuevo Canto*, será este:

Cuando ya no pueda
Pensar en tu recuerdo
Me ocultaré
En lo distinto.

Cuando ya no existan
Motivos
Estarás muy lejos
De todo lo nuestro
Lejos de esta adolescencia
Que se va
A pasos rápidos
Frustrada
En sus más caros anhelos
Rota
En su esencia
Enferma.

Y recién entonces
Me sentaré al sol
A esperar
Lo que venga

Y cuando llegue
Ya no habrá caminos
Ni habrá luz

Para ese momento
Sabrás la verdad
De todo este tiempo
A oscuras
Con largas y penosas
Cavilaciones.

Creo que el momento
De saber la verdad
De tanta desgracia
Llegará.

No es pesimismo
Pero cuando llegue
Será tarde
Muy tarde.

La segunda parte, *Cuaderno de Recuerdos*, no se aparta de esta temática, al contrario la reafirma y le agrega la tortura de amar, son los *dolores* como adelanto *de mi muerte*. No es extraño que a *la soledad y a tu silencio, la visión suprema, de todo lo sufrido*, le haga preludiar la consabida oposición y complementación, al mismo tiempo, de vida/muerte o, mejor aún: Eros/Thanatos. *¿Con qué me quedo ahora/ si te vas tú/ y contigo se va todo?/ Para juntar de nuevo/ una esperanza/ tengo que recoger/ el otoño que apuré en verano.*/ De esta visión aún llena de ilusión el poeta enamorado pasa a otra menos esperanzada: */Esta tarde/ sumido en la muerte/ de todos*

los olvidos/ siento frío/ y me detengo/ en los recuerdos/ de tu tiempo lejano./.../Estoy cada vez/ más lejos de mí mismo./ Como vemos se ha incorporado otro momento, el de poder alcanzar la felicidad y la misma forma de poetizar sus sentimientos y experiencias: / *Te amaba/ y mis palabras/ buscaban para ti / una metáfora equivalente.*/; luego apela a la imagen onírica del amor: */Es verdad/ que te amé/ pero ahora eres sólo sueño/ un sueño irrealizable./* La reiteración no es gratuita, todo retoricismo trasluce un significado, por eso pensamos que el poema final es la condensación de este ánimo casi melancólico:

La sola esperanza
De que en cualquier lugar
Estabas aguardando
Me hizo peregrina
Por todos los caminos.

Como siempre ocurre
Te encontré
Estabas triste y cansada
Yo venía de lejos
Pero con ansias de hallarte
Aunque ignoraba
Que sólo fueses un sueño.

Al fin de todo
He dejado de sufrir
Para no recordar.

Soñar es una forma de vivir.

Estamos seguros que Eusebio recordará estos momentos releyendo su libro y volverá a sentir aquellos sentimientos encontrados que sólo podía manifestar a través de la poesía porque es una forma de sintetizar al Yo Poético con sus ansias de trabajar el lenguaje hasta que los versos sea pulidos, transparentes y significativos, cuando no vivenciales.

No sabemos si a estos poemas le siguieron otros, que quizás guarda en una alguna gaveta o en los rincones de su memoria, cuando no de su imaginación; pero lo cierto que Eusebio se hizo presente con su voz poética auténticamente personal, sentimental, urgida de una expresión estética que busca en la palabra los tonos precisos y las modulaciones de su ser, en aquellos momentos en conflicto sobre la existencia y el destino que sobrecoge al hombre.

Podemos comprobar que Eusebio Quiroz estuvo siempre atento al devenir cultural de Arequipa, no sólo como investigador, sobre lo cual ha escrito excelentes ensayos donde al corte histórico ha agregado sus juicios que no están exentos de afanes críticos y discursos muy versados; sino que ha seguido las actividades con gran entusiasmo escribiendo crónicas, presentaciones e infinidad de comentarios que se han hecho proverbiales en todos los círculos artísticos. Dada su amplia cultura hemos leído o escuchado en muchas presentaciones de libros, sus opiniones justas y bien informadas sobre literatura, pintura y, fundamentalmente, temas culturales e históricos. En cuanto al teatro, una de sus pasiones, hemos gozado de sus críticas a la labor que impulsamos en el Club de Teatro

de la ANEA, ya sea en el diario *El Pueblo* o en sus cartas o notas que recibíamos con frecuencia. Dos ejemplos bastan para ilustrar este artículo testimonial; omitimos algunos juicios generosos sobre la puesta en escena y dirección o actuación, para centrarnos en su apreciación sobre la pieza misma: *la obra excelente, por el clima psicológico que recrea en el escenario, ya que no se juzga solamente a un enfermo, sino que sutilmente, el autor (Arthur Adamov) nos lleva a juzgar a la sociedad donde hay una "Política de los Restos" (título del drama), en la que se puede equiparar a los negros, con los detritus de la sociedad consumista. El medio escogido, un proceso judicial, la tensión que mantiene el personaje central, Johnnie Brown con sus intervenciones dinámicas, siempre en el límite entre la locura y la razón; el ambiente irreal que encierra el proceso, se han conjugado para hacer de esta pieza un éxito que nos apresuramos a aplaudir sin reservas(...)Es una de las pocas oportunidad en que el desempeño de los roles dramáticos, la actuación y el juego escénico han mantenido largamente la atención de público y ha superado las limitaciones del montaje en nuestro medio, sin recursos de ninguna índole*. Este texto tan versado como medido en elogios, debió publicarse en el diario "Correo" y nosotros lo reproducimos integralmente en nuestra "Teatro". La amistad que nos une no ha sido impedimento para que nos haga observaciones sobre otros montajes, como caso extremo citamos que con ocasión de una adaptación libre de "Dantón" de Romain Rolland, siendo un tema histórico, criticó en *El Pueblo*, nuestra versión por juzgarla demasiado literaria e incluso tuvo reparos sobre la construcción del controvertido per-

sonaje de Robespierre, al preguntarse si el *Incorruptible*, para nosotros contradictorio, era capaz de tener sentimientos. Esta certera observación nos obligó a confesar que, efectivamente, nos tomamos la libertad de equiparlo con Dantón en importancia y, por razones ideológicas, lo hicimos crecer emocionalmente, rescatándolo de la opinión generalizada, que era simplemente torvo, implacable, incapaz de emociones. Quiroz acertó en ver este hecho plasmado en que asumimos ese rol premeditadamente. En otra oportunidad escribimos "Proceso a Grau", que le gustó sobremanera por estar apoyado en hechos históricos, un tanto soslayados. Quisimos que vuelva a las tablas y le ofrecimos el rol de Grau, que nos parece le hubiera calzado perfectamente, pero Eusebio nos contestó, inteligentemente, que mejor lo hiciéramos nosotros. De estas anécdotas tenemos muchísimas (sobre *Los Justos* de Camus o *Tartufo* de Moliére para mencionar sólo dos), que demuestran que su afición teatral no fue pasajera. Y en cuanto a la literatura, guarda también su afición que ahora plasma en comentarios oportunos y precisos, guardamos como ejemplo su juicio sobre el libro de cuentos "Las cosas no son lo que eran antes", cuando nos escribió que la temática del Jazz era privativa de círculos especializados, pero que tendría dificultad en ser entendida por los demás.

No podemos dejar de lado, algunos aspectos que revelan su amistad, que él siempre aclara, a pesar de nuestras ideologías contrarias, y su generosidad sin límites. Cuando le piden juicios sobre literatura o presentaciones, menciona nuestro nombre y nos llena de apreciaciones ponderadas, por él tuvimos la satisfacción de compartir la

mesa de debates con muchos artistas y escritores. A través de él recibí una invitación de La Católica de Lima para participar en un congreso sobre la Generación del '98 o una ponencia que sustenté sobre Palma, en la universidad del mismo nombre. Igualmente para dictar un curso a los alumnos de la Universidad de Sacramento, Texas, que llegan a veces a Arequipa. La mención a Eusebio Quiroz nos ha servido para abrir puertas o trabar amistad con muchas autoridades, tanto políticas como culturales, siendo el caso, para citar sólo uno, el de Manuel Burga, quien fue Rector de San Marcos, cuando mencionamos que veníamos de Arequipa, nos recordó de inmediato y nos dijo: *Ya, eres amigo de Eusebio*.

En cuanto a su obra debemos consignar su sensibilidad para tratar a historiadores y literatos o pintores, siendo los casos de Melgar o Viscardo y Guzmán, además de una galería de ensayos sobre arequipeños ilustres, que siguen siendo modelo de concisión e ilustración, amén de lo bien escritos, pues ese es un rasgo que hay destacar, precisión en el lenguaje y estilo ágil, además de elegante. Debemos resaltar aquellos estudios que nos han servido de base para ponencias y artículos sobre Arequipa; en primer lugar *Para una Teoría sobre Arequipa*, donde explica que *se trata un conjunto orgánico de razonamientos, una síntesis de los conocimientos que se han obtenido en el estudio de un orden de hechos y que sirvan para explicarlos (...) de aquello que reposa en el fondo del espíritu: lo permanente del arequipeñismo*. De allí pasa a precisar *La Identidad Cultural de Arequipa*, como *conjunto de rasgos distintivos, características, inconfundibles que la diferencian de otras. Se completa el concepto cuando*

hay una comunidad social que asume tales rasgos como propios y hace de ellos elementos de cohesión y unidad. En segundo lugar, la confrontación que tuvimos que hacer entre dos historiadores amigos, Guillermo Galdos en *La Rebelión de los Pasquines* y el *Panorama Social de la Rebelión de 1780* de Eusebio Quiroz y debemos confesar que para nuestros propósitos, primero nos basamos en el de Galdos y recientemente recurrí al de Eusebio porque allí encontramos aparte de datos una suerte de crónica donde se propone, además ver *el contenido ideológico–social de los pasquines*, por lo que concluye que fueron *factores económicos y sociales los que motivaron la Rebelión de 1780 en Arequipa, su contenido social está dado por los grupos sociales mestizos, cholos, mulatos, zambos que fueron directa e indirectamente afectados con las medidas fiscales, también tuvieron participación los hacendados afectados también por el aumento de la alcabala, siendo muchos más relevante la directa actuación de los grupos de mestizos, pues seguramente otras rebeliones de similar desarrollo han tenido también un contenido social parecido*. Demás está decir que Eusebio coincidía en muchos aspectos con los estudios sobre el tema, tanto el de Galdos como el Alejandro Málaga (su entrañable amigo con quienes hemos compartido inolvidables veladas como la que tuvimos en Lima con Franklin Pease).

Otro aspecto que debemos resaltar es el excelente prólogo que escribió para el libro *Arequipa: Genio y Figura*, de Antonio González Polar, su gran amigo desde los días en que compartieron escena en diversas e inolvidables escenificaciones teatrales. Allí, Entre *La Décima y el Habla*

Popular, vuelve a señalar los elementos constitutivos de la Identidad Cultural de Arequipa, así reitera *al poseer una conciencia definida de esto nos reconocemos nos identificamos, por los elementos de la misma; de allí aquello que podemos reconocernos entre arequipeños y que tengamos un regionalismo tan acendrado*. Se trata de precisar nuestras características lingüísticas y las variantes lexicológicas de los *arequipeñismos*, por eso cita a Mostajo y Carpio Muñoz, entre otros, por lo tanto, deduce lógicamente que *el habla, a lo arequipeño, es esencia de una lengua principalmente oral, lo que la diferencia es el uso y la forma de pronunciar las palabras, por ello la utilización de la misma como código escrito resulta difícil, pues el compositor, el poeta, el escritor debe usar la palabra como la escuchó pronunciar y tratar de que el sonido exprese lo que oyó con el significado que le otorgan los hablantes*. Es acertado el estudio de la Décima en el Perú, donde además de pasar una revisión histórica de los poetas y estudiosos desde Melgar hasta nuestros días, para precisar el valor de las *décimas de pie esjuerzau*, termina con una invocación y mezcla de arenga que confirma su identificación con *los valores de esta identidad cultural que me empeño, junto con otros estudiosos en preservar y difundir (...) estamos convencidos que Arequipa, hoy volverá a levantarse, reconstruirse y desarrollarse. Estos desafíos serán vencidos, como lo sabemos hacer ccalas y lonccos*.

No podemos concluir este testimonio de un hombre de cultura amplia y versátil, sin aludir a sus muchos aportes sobre los rasgos distintivos de nuestra *arequipeñidad* como son su arquitectura, su monumentalidad y el urba-

nismo frente a la tradición, igualmente el papel que cupo a Arequipa durante la Guerra con Chile, desde la Confederación Perú–boliviana y la intervención de Salaverry, hasta los sucesos de Yaramba y Quequeña. Preocupado por la organización social y el desarrollo económico, con los problemas surgidos de ellos, ha dejado una obra vasta donde la erudición y la profunda investigación se dan la mano y apuntan a una didáctica que incluso lleva a todos a la enseñanza de la historia, sin presunciones, sino con un adecuado manejo de fuentes y el mesurado empleo de citas. Por todo ello, nos llena de orgullo y satisfacción que le sigan tributando homenajes, que ahora se van a plasmar en una publicación.

Se terminó de imprimir en el mes de agosto del 2018
en los talleres de la Editorial Universitaria de la
Universidad Nacional San Agustín de Arequipa, Perú.